

XV
CONGRÉS
NACIONAL
d'HISTÒRIA
de l'ART
(CEHA)

models, intercanvis i recepció
artística (de les rutes marítimes
a la navegació en xarxa)

XV
CONGRESO
NACIONAL
de HISTORIA
del ARTE
(CEHA)

modelos, intercambios y
recepción artística (de las rutas
marítimes a la navegación en red)

Palma, octubre de 2004

MODELOS, INTERCAMBIOS
Y RECEPCIÓN ARTÍSTICA
(DE LAS RUTAS MARÍTIMAS A LA NAVEGACIÓN EN RED)

Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004

Vol. 2

© DEL TEXT: ELS AUTORS.

© DE L'EDICIÓ: Universitat de les Illes Balears, 2008.

EDICIÓ: Universitat de les Illes Balears. Edicions UIB. Cas Jai.
Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears).

IMPRESSIÓ: Gràfiques Planisi. Palma (Illes Balears).

DISSENY DE LA COBERTA: Jaume Falconer.

DISSENY I MAQUETACIÓ: Susana Cardona.

ISBN (Obra Completa): 978-84-8384-060-3

(Volum 1): 978-84-8384-061-0

(Volum 2): 978-84-8384-062-7

DL: PM 1741-2008

Imprès a Espanya/Printed in Spain

Observació: En conjunt s'ha respectat l'original dels autors, ja que les normes de publicació, indicades en el seu moment, no sempre s'han observat.

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del copyright.

PRESIDENCIA DE HONOR

S. M. EL REY JUAN CARLOS

COMITÉ DE HONOR

Magfc. i Excm. Sr. Avel·lí Blasco, Rector de la Universitat de les Illes Balears

Hble. Sra. Maria Antònia Munar, Presidenta del Consell de Mallorca

Excm. Sr. Juan Costa, Ministro de Ciencia y Tecnología

Excma. Sra. Catalina Cirer, Batllessa de l'Ajuntament de Palma

Hble. Sr. Josep Juan i Cardona, Conseller de Comerç, Indústria i Energia del Govern de les Illes Balears

Hble. Sra. Dolça Mulet, Vicepresidenta segona i consellera executiva de Cultura del Consell de Mallorca

Ilmo. Sr. Llorenç Huguet, President de la Caixa de Balears «Sa Nostra»

Ilma. Sra. Marta Jacob, Directora General de Recerca, Desenvolupament Tecnològic i Innovació

Ilma. Sra. Mercedes Gambús, Vicerectora de Postgrau de la UIB

Ilma. Sra. Francisca Lladó, Vicerectora d'Extensió Cultural de la UIB

Ilma. Sra. Francisca Salvà, Vicerectora de Relaciones Internacionales de la UIB

Ilm. Sr. Miquel Ferrer, Batlle de l'Ajuntament d'Alcúdia

Illm. Sr. Joan Cerdà, Batlle de l'Ajuntament de Pollença

COLABORA

Bisbat de Mallorca

Càtedra Sol-Melià d'Estudis Turístics a la UIB

Centre de Cultura "Sa Nostra"

Capítol Catedral de Mallorca

Comte de Zavellà

Consorci de la Ciutat Romana de Pol·lència

Coral Universitària de les Illes Balears

Església de Nostra Senyora dels Socors. Comunitat Agustins

Federación Empresarial Hotelera de Mallorca

Fundació Cabana

Fundación Bartolomé March. Palau March Museo

Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March

Museu Diocesà

Museu Es Baluard

Museu de Mallorca

Museu de Pollença

Palau Reial de l'Almudaina

Regiduria de Cultura de l'Ajuntament de Palma

Regiduria de Turisme de l'Ajuntament de Palma

Sebastiana Moranta

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (CEHA)

Presidencias de Honor

Dr. Antonio Bonet Correa; Dr. Victor Nieto Alcalde.

Presidencia

Dr. Ignacio Henares Cuéllar

Vicepresidencia

Dr.^a. Rosario Camacho Martínez, Dr.^a. Catalina Cantarellas Camps, Dr. Rafael López Guzmán

Secretaría

Dr.^a. Esperanza Guillén Marcos

Tesorero

Dr. Cristóbal Belda Navarro

Vocales

Dr.^a. Soledad Álvarez Martínez, Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Dr. Joaquín Bérchez Gómez, Dr. Gonzalo Borrás Gualis, Dr.^a. María Victoria Carballo-Calero Ramos, Dr. Eduard Carbonell i Esteller, Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja, Dr.^a. Concepción García Gáinza, Dr.^a María de los Reyes Hernández Socorro, Dr.^a. María del Mar Lozano Bartolozzi, Dr. Fernando Marías Franco, Dr. Alfredo J. Morales Martínez, Dr. Carlos Reyer Hermsilla, Dr. Alfonso Gutiérrez Ceballos, Dr.^a. Paloma Rodríguez Escudero.

Secretaría administrativa

D.^a Maruja Merlán

COMITÉ CIENTÍFICO Y EJECUTIVO DEL CONGRESO

Presidencia del Congreso

Dr.^a. Catalina Cantarellas Camps

Secretaría general y académica:

Coordinación

Dra. María José Mulet Gutiérrez

Dra. Tina Sabater Rebassa

Ejecución

Prof. Magdalena Brotons Capó; prof. Miquel Àngel Capellà Galmés; prof. Isabel Escandell Proust; Dr. Andreu Villalonga Vidal

Comité científico

Dr. Isidro Bango Torviso, Dr. Cristóbal Belda Navarro, Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja, Dr. Gaspar Coll Rosell, Dr.^a. Francesca Español, Dr. Francisco J. Falero Folgoso, Dr. Francesc Fontbona, Dr.^a. Mercè Gambús Saiz, Dr.^a. Concepción García Gaínza, Dr.^a. Carmen Gómez, Dr. Ignacio Henares Cuéllar, Dr.^a. María de los Reyes Hernández Socorro, Dr.^a. Francisca Lladó Pol, Dr.^a. María José Mulet Gutiérrez, Dr.^a. Pilar Pedraza, Dr.^a. Tina Sabater Rabassa, Dr. Miguel Seguí Aznar, Dr. Miguel Taín Guzmán.

Coordinación de actividades paralelas

Prof. Jaume Andreu Galmés; Dra. Tina Sabater Rebassa; Dr. Andreu Villalonga Vidal

Colaboradores

D.^a. Mireia Buxó Nicolau, D. Jaume Falconer, D.^a. Vanesa García Ferragut, D.^a. Ana Gómez Gonzalo, D.^a. Laura López Serra, D.^a. Angela Melis Galmés, D.^a. Maria Antònia Miró Crespí, D.^a. M. del Carme Mateu Alcover, D.^a. Joana Aina Ordines Joan, D.^a. Sílvia Pizarro, D. Antoni Pons, D.^a. Yolanda Recio Domínguez, D.^a. Catalina Rubí, D.^a. Antònia Torrello Torrens, D.^a. Catalina Torres Mut, D.^a. Laura Torres González.

Diseño gráfico de la portada

D. Jaume Falconer

Secretaría técnica del Congreso

Fundación General de la Universitat de les Illes Balears

ACTAS DEL CONGRESO

Coordinación y revisión:

Dra. Tina Sabater: Mesa I

Dra. Mercè Gambús: Mesa II

Dra. Francisca Lladó: Mesa III

Dra. Maria José Mulet: Mesa IV

Dr. Francisco J. Falero: Mesa V

Dra. Miquela Forteza: Coordinación y revisión del conjunto.

SECCIONES DEL CONGRESO

MESA I

DE LA RECEPCIÓN A LA REFORMULACIÓN. LA TRAYECTORIA DEL MODELO EN LAS ÉPOCAS ANTIGUA Y MEDIEVAL

Presidente y Ponente: Dr. Isidro Bango Torviso (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Vicepresidenta: Dr^a. Francesca Español Bertran (*Universitat de Barcelona*)

Secretaria: Dr^a. Tina Sabater Rebassa (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA II

FUENTES GRÁFICAS Y LITERARIAS: INCIDENTES EN EL DESARROLLO ARTÍSTICO DE LA EDAD MODERNA

Presidente y Ponente: Dr. Cristóbal Belda Navarro (*Universidad de Murcia*)

Vicepresidenta: Dr. Carmen Gómez Morte (*Universidad de Zaragoza*)

Secretaria: Dr^a. Mercè Gambús Saíz (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA III

CANALES Y DIFUSIÓN ARTÍSTICA EN LA CONTEMPORANEIDAD

Presidente y Ponente: Dr. Francesc Fontbona (*Biblioteca de Catalunya*)

Vicepresidenta: Dr^a. Pilar Pedraza (*Universitat de València*)

Secretaria: Dr^a. Francisca Lladó Pol (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA IV

PATRIMONIO CULTURAL Y TURISMO

Presidente: Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja (*Universidad Complutense de Madrid*)

Vicepresidenta: Dr^a. María de los Reyes Hernández Socorro
(*Universidad de la Laguna*)

Secretaria: Dr^a. María José Mulet Gutiérrez (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA V

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN Y TESIS EN CURSO

Presidente: Dr. Ignacio Henares Cuéllar (*Universidad de Granada*)

Vicepresidencia: Dr^a. Concepción García Gainza (*Universidad de Navarra*),
Dr. Miguel Seguí Aznar (*Universitat de les Illes Balears*)

Secretario: Dr. Francisco J. Falero Folgoso (*Universitat de les Illes Balears*)

FORUM

LOS ESTUDIOS DE HISTORIA DEL ARTE EN EL MARCO EUROPEO DE LA REFORMA UNIVERSITARIA

Ponentes: Dr. Gaspar Coll Rossell (*Universitat de Barcelona*),

Dr. Miguel Taín Guzmán (*Universidad de Santiago de Compostela*)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	1
------------------------	---

CONFERENCIA INAUGURAL: HENARES CUÉLLAR, IGNACIO

Universidad de Granada

Presidente de Comité Español de Historia del Arte

“Mallorca, una historia romántica”	3
--	---

MESA I: DE LA RECEPCIÓN A LA REFORMULACIÓN. LA TRAYECTORIA DEL MODELO EN LAS ÉPOCAS ANTIGUA Y MEDIEVAL

PONENCIA: BANGO TORVISO, ISIDRO G.

Universidad Autónoma de Madrid

“Sobre el viaje de las formas y de los artistas y los complejos de la historiografía artística hispana. Tardorromanía y Alta Edad Media”	17
--	----

COMUNICACIONES

AGUILÓ ALONSO, MARÍA PAZ

Departamento de Historia del Arte. Instituto de Historia. CSIC

“Imágenes y textos: la transmisión de la antigüedad clásica a mediados del siglo XV”	29
--	----

ALONSO ÁLVAREZ, RAQUEL

Universidad de Oviedo

“El panteón de los reyes de Asturias: modelos ideológicos”	37
--	----

AVELLÓ ÁLVAREZ, JOSÉ LUÍS

Universidad de León

“El gallo de bronce de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano. Nuevos planteamientos cronológicos e iconográficos”	49
---	----

CRISPÍ CANTON, MARTA

Universitat Internacional de Catalunya

“La Santa Faz de Cristo en la pintura gótica catalana. Iconografía y fuentes textuales”	57
---	----

ESTEBAN LORENTE, JUAN F.

Universidad de Zaragoza

“Los modelos de Vitruvio y San Pedro del Vaticano en la arquitectura de la Alta Edad Media. <i>Ad triangulum</i> ”	71
--	----

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ETELVINA

GALVÁN FREILE, FERNANDO

Universidad de León

“Pintando arquitecturas/arquitecturas pintadas: las construcciones figuradas en el <i>Códice Albeldense</i> ”	79
---	----

GARCÍA CUETOS, MARÍA PILAR

Universidad de Oviedo

“De la Antigüedad a la Edad Media. La figura de Constantino como referente de monarca cristiano en la Alta Edad media hispana”	89
--	----

LA FERLA, ANNA <i>Doctora en Historia del Arte</i> “Un artista emigrante: Giuliano di Nofri di Romolo, entre Florencia y la Península Ibérica”	101
LOZANO LÓPEZ, ESTHER “Sobre las peculiaridades del ciclo de la infancia de Cristo en Santo Domingo de Soria: conexiones e interpretación de los modelos”	109
MANCHO, CARLES <i>Universitat de Barcelona</i> “Ripoll y Campdevàrol: un caso insospechado de modelo y copia”	121
MIQUEL JUAN, MATILDE <i>Universitat de València</i> “La capilla de reliquias de la Cartuja de Valdecríst y el <i>mestre pedrapiquer</i> Pere Balaguer”	131
MONTERO TORTAJADA, ENCARNA <i>Universidad de Valencia</i> “Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una <i>mostra</i> , a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)”	145
RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, ISABEL <i>Universidad de Oviedo</i> “Modelos iconográficos del Pecado Original en el Románico del Noroeste peninsular”.	159
SERRANO COLL, MARTA “El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso”.	175
TARANILLA ANTÓN, MARTA ELENA <i>Historiadora del Arte</i> “Recepción y asimilación de formas artísticas flamencas e italianas en los manuscritos iluminados de las catedrales de León y Palencia en torno al año 1500”	187
VALERO MOLINA, JOAN <i>Universitat de Barcelona</i> “Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV”	197
MESA II: FUENTES GRÁFICAS Y LITERARIAS: INCIDENTES EN EL DESARROLLO ARTÍSTICO DE LA EDAD MODERNA	
PONENCIA: BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL <i>Universidad de Murcia</i> “Literatura artística y escultura”	209
COMUNICACIONES	
ALBERO MUÑOZ, MARÍA DEL MAR. <i>Universidad de Murcia</i> “ <i>Fisiognomía</i> : un tratado anónimo bizantino”	223

- ALMANSA MORENO, JOSÉ MANUEL
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
 “La introducción del grutesco en España. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner”. 233
- ARANDA BERNAL, ANA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
 “Trazas, diseños y estampas. El repertorio gráfico de la catedral de Sevilla como instrumento artístico”. 245
- BAÑO MARTÍNEZ, FRANCISCA DEL
Universidad de Murcia
 “El modelo italiano reinterpretado en España: las dependencias catedráticas de traza ovalada” 257
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, GENEVIÈVE
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
 “Reflexiones metodológicas sobre la transcripción y la interpretación de un manuscrito de arquitectura inédito de principios del siglo XVIII: el cuaderno de Juan de Portor y sus avatares” 269
- CANO NAVAS, M^a LUISA
 “Influencias italianas en elementos decorativos de la arquitectura gaditana: el mascarón”. . 275
- CARRIÓ-INVERNIZZI, DIANA
 “Bernini en la imaginación de los españoles. La embajada del Cardenal Pascual de Aragón (1662-1664). Y la fiesta de la *China* de 1663” 285
- COFIÑO FERNÁNDEZ, ISABEL
Universidad de Cantabria.
 “Los Negrete, promotores artísticos y benefactores del Valle de Carranza” 299
- FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO
Universidad de Sevilla
 “Influencia de los grabados fantásticos de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana” . 311
- FERNÁNDEZ GASALLA, LEOPOLDO
 “La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia oriental (1623-1694)” 323
- FONTCUBERTA I FAMADAS, CRISTINA
 “La medalla i el seu revers: l'ús de la medalla i els seus models en els conflictes de l'època moderna” 337
- GALLEGO SÁNCHEZ, AMAIA
 “El dibujo como proceso en la literatura artística del XVI. El dibujo subyacente”. 351
- GARCÍA LÓPEZ, DAVID
 “Nuevas aportaciones sobre la formación de Juan Caramuel de Lockowitz en la Universidad de Salamanca” 363
- GARCÍA PÉREZ, NOELIA
Universidad de Murcia
 “Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primera mitad del siglo”. 371

GONZÁLEZ MORENO, FERNANDO <i>Universidad de Castilla-La Mancha</i> “El conjunto de azulejería de piedra escrita y sus fuentes grabadas”	383
GONZÁLEZ RAMOS, ROBERTO <i>Universidad de Córdoba</i> “Otros modelos de introducción del arte italiano en la España del siglo XVII: las canonizaciones. El caso cisneriano”	397
MORALEJO ORTEGA, MACARENA <i>Universidad de Valladolid-Università Pontificia Gregoriana</i> “Preceptiva artística en la decoración palaciega. La compañía de Jesús como intérprete de los postulados tridentinos en el último cuarto del siglo XVII”	407
NARVÁEZ CASES, CARMÉ “El conocimiento teórico y la práctica del diseño arquitectónico en el estamento eclesíástico hispánico de época moderna”	417
PÉREZ LOZANO, MANUEL <i>Universidad de Córdoba</i> “El conceptismo como horizonte de expectativas de la pintura del Siglo de Oro. Una reflexión desde la estética de la recepción”	427
POMAR, PABLO J. Los mandatos del obispo Juan Alonso de Moscoso para la organización del trabajo en la Catedral de Málaga en 1612.. . . .	437
RECIO MIR, ÁLVARO <i>Universidad de Sevilla</i> “La memoria del renacimiento: Alonso Cano, la Catedral de Granada y la práctica artística”	447
ROMERO BEJARANO, MANUEL “Juan Bautista Vázquez, el viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del bajo renacimiento”	459
SANZ FERNÁNDEZ, FRANCISCO <i>Universidad de Extremadura</i> “La piedra como motivo para la arquitectura. Trazas y cortes de cantería en el renacimiento trujillano”	471
SERRANO HERNÁNDEZ, ANA <i>Universidad de Córdoba</i> “La teoría del barroco español: malentendidos en su recepción”	485
TAÍN GUZMÁN, MIGUEL <i>Universidad de Santiago de Compostela</i> “Posibles citas hierosolimitanas en el baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago de Compostela”	493

URQUIZAR HERRERA, ANTONIO

Universidad de Córdoba.

“Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformaciones en la recepción de la práctica artística” 507

VALIÑAS LÓPEZ, FRANCISCO MANUEL

Universidad de Granada

“La ciencia mística, repertorio iconográfico para el arte barroco español” 523

ZABILDEA MUÑOZ, MARÍA ANTONIA

Universidad Politécnica de Valencia

“La técnica mural en la tratadística barroca española. Fuentes escritas”. 533

MESA III: CANALES Y DIFUSIÓN ARTÍSTICA EN LA CONTEMPORANEIDAD

PONENCIA: FONTBONA, FRANCESC

Director de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya

“Comercio y difusión del arte en la España del siglo XIX” 541

COMUNICACIONES

ALBA PAGÁN, ESTER

Universidad de Valencia

“Modelos y pervivencias en la pintura valenciana en la primera mitad del siglo XIX” . . . 553

ALMAZÁN TOMÁS, V. DAVID

Universidad de Zaragoza

“Canales y difusión del fenómeno del Japonismo en España (1868-1936)” 567

ANDREU ADAME, CRISTINA

Museo de Menorca

“El grupo Menorca, un experiencia informalista en los años sesenta” 579

BALSALOBRE GARCÍA, JUANA M^a.

Profesora del Centro Asociada a la UNED Elche y Alcoy

“Imágenes de “arte preso”. Difusión y memoria” 591

BAZÁN DE HUERTA, MOISÉS

Universidad de Extremadura

“La recepción del arte en la *Antología del humor* de editorial Aguilar (1951-1966)” 597

BROTONS CAPÓ, M. MAGDALENA

Universitat de les Illes Balears

“Raíces simbolistas de la *vamp* cinematográfica” 609

CABRERA GARCÍA, M^a ISABEL

PÉREZ ZALDUONDO, GEMMA

Universidad de Granada

“Una aproximación a las relaciones artístico-culturales entre España e Italia en las primeras décadas del siglo XX” 621

- CAPARRÓS MASEGOSA, LOLA
 GUILLÉN MARCOS, ESPERANZA
Universidad de Granada
 “El ultramoralismo en la prensa católica española entre los siglos XIX y XX” 635
- CASAL, AITOR MATÍAS
 “Polígonos de nueva planta y modernidad en la Asturias de los años 50” 645
- CLEMENTE LÓPEZ, PASCUAL
 “El telón de boca de Teatro Regio de Almansa (Albacete) obra del escenógrafo valenciano Francisco Pastor Arcís”. 657
- CUESTA MARINA, CRISTINA DE LA
 “Vías de penetración de influencia prerrafaelita en la pintura catalana de finales del siglo XIX”. 667
- DÍAZ GONZÁLEZ, M^a DEL MAR
Universidad de Oviedo
 “Vías de intercambio y canales de difusión en la producción de los cromolitografiados comerciales asturianos. Fuentes, muestrarios y repertorios nacionales y foráneos” 677
- FALERO, FRANCISCO J.
Universitat de les Illes Balears
 “La recepción de las artes plásticas en Rilke y la pintura metafísica en las vanguardias” . . . 691
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, BEGOÑA
 “La difusión del arte en la prensa madrileña de 1950-1060.
 Una reconducción ideológica oportuna” 701
- FREIXA, MIREIA
Universitat de Barcelona
 “La Exposición Internacional de París de 1900 y su recepción en Catalunya” 713
- GAN QUESADA, GERMÁN
 “Miró-Músicas, resonancias musicales de los espacios mironianos” 721
- GARCÍA PORTUGUÉS, ESTHER
Universitat de Barcelona
 “José Nicolás de Azara, coleccionista, bibliófilo, promotor y protector de las artes, visto a través de los Libros de Viajes” 737
- GARCÍA SÁNCHEZ, BEATRIZ
Universitat de Barcelona
 “Janseísmo y arte en Tarragona a finales del siglo XVIII: El arzobispo Armanyà y la rivalidad artística de las grandes familias de la provincia”. 749
- GARCÍA SÁNCHEZ, JORGE
 “La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la antigüedad”. 757

GONZÁLEZ GARCÍA, CYNTHIA

Universidad de Córdoba

“La recepción del *Quijote* en la crisis nobiliaria del siglo XIX.
La decoración de la casa de Bailío en Córdoba” 769

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, NÚRIA

“El beso de la consagración. Consideraciones sobre la iconografía de la figura
de espaldas en Arnold Schönberg” 777

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, MARÍA

“Archivo de la memoria” 787

HERNÁNDEZ MATEO, FRANCISCO DANIEL

Universidad Carlos III de Madrid

“La recepción del Monasterio del Escorial en la arquitectura española del siglo XIX,
de icono republicano a mausoleo de José Antonio” 797

JEREZ MOLÍNEZ, FELIPE

Universidad de Valencia

“Grabadores valencianos al servicio de un proyecto ilustrado: la labor artística en la obra
botánica de Antonio José Cavanilles (1745-1804)” 819

LLADÓ POL, FRANCISCA

Universitat de les Illes Balears

“El mediterráneo como vía de intercambio entre la pintura mallorquina y rioplatense” . . 833

MARIN SILVESTRE, MARÍA ISABEL

“La Exposición Internacional del Arte del centenario de Buenos Aires en el año 1910.
El Cercle Artístic como delegado de Cataluña” 845

MELENDO CRUZ, ANA

“La representación cinematográfica antonioniana y su recepción” 857

MELENDRERAS GIMENO, JOSÉ LUIS

I.E.S. “Prado Mayor”, Sotana (Murcia)

“La obra en Roma del escultor Felipe Moratilla” 867

MÉNDEZ BAIGES, MARÍA TERESA

Universidad de Málaga

“¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?: la *Venus* de Botticelli
en la cultura visual contemporánea” 875

MÉNDEZ HERNÁN, VICENTE

Universidad de Extremadura

“Imagen, modelos y canales de difusión del arte en Extremadura durante la primera
mitad del siglo XX. El diálogo centro-periferia” 885

MONTERDE LOZOYA, JOSÉ ENRIQUE

Universitat de Barcelona

“De la pintura al cine: estrategias espectorales y modos de recepción” 897

MUÑOZ FERNÁNDEZ, FRANCISCO JAVIER

“Del caserío al cubo. Nuevas propuestas para la arquitectura en el País Vasco: 1928-1930” . . 907

- NUEZ SANTANA, JOSÉ LUIS DE LA
Universidad Carlos III de Madrid
“El pensamiento crítico del artista y sus formas de manifestación en el mundo contemporáneo. El caso de Manolo Millares”. 921
- PALIZA MONDUATE, MAITE
Universidad de Salamanca
“La huella de los estilos de la arquitectura británica del período victoriano en el regionalismo vasco”. 935
- PAVÉS, GONZALO M.
Universidad de La Laguna
“Ut cinema poesis. El cine en el debate de las artes”. 943
- PLAZA CHILLÓN, JOSÉ LUIS
Universidad de Granada
“Arte y autocensura: El dibujo, *Suplicio del patriarca San José* de Federico García Lorca y su contexto estético”. 955
- POYATO SÁNCHEZ, PEDRO
Universidad de Córdoba
“Los procedimientos de formalización de *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929) y su reformulación en la pintura de Magritte”. 967
- RUIZ GARRIDO, BELÉN
Universidad de Málaga
“Una ciudad para el recuerdo. Antequera en la obra de Ignacio Zuloaga y Lionel Lindsay”. 977
- SALA, TERESA M.
Universitat de Barcelona
“Catálogos y guías de exposiciones internacionales. Dos ejemplos significativos: el “de las artes decorativas modernas” de Torino (1902) y el del “moble i decoració d’interiors” de Barcelona (1923)”. 991
- TIELVE GARCÍA, NATALIA
Universidad de Oviedo
“La recepción del arte contemporáneo: el discurso intermediador en la crítica de las artes visuales”. 1001
- VALDIVIELSO, MERCEDES
Universitat de Lleida
“La difusión de la “Nueva Fotografía” a través de la publicidad: El estudio fotográfico ringl+pit (1929-1933)”. 1011
- VÁZQUEZ CASILLAS, JOSÉ FERNANDO
Universidad de Murcia
“De la fotografía analógica a la fotografía numérica: un nuevo camino para la creación artística”. 1021

MESA IV: PATRIMONIO CULTURAL Y TURISMO**PONENCIA:** CASTILLO OREJA, MIGUEL ÁNGEL*Universidad Complutense de Madrid*

“Turismo y patrimonio” 1031

COMUNICACIONES

ADAMS FERNÁNDEZ, CARMEN

Universidad de Oviedo“La arquitectura del turismo rural al final del siglo XX:
entre la innovación y el pastiche” 1049

ALBERTÍ CABOT, MARGALIDA

Licenciada en Historia del Arte“Las colecciones privadas del Cardenal Despuig y del Archiduque Luis Salvador
de Austria en Mallorca, en los siglos XVIII y XIX, y su incidencia en el desarrollo
de la institución museística isleña” 1061

BELLO JIMÉNEZ, VÍCTOR M.

RODRÍGUEZ ARTILES, ERIKA

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, ROCÍO

Archiveros Municipales de San Bartolomé de Tirajana (Gran Canaria)“Del caos al orden: el proyecto de recuperación del patrimonio documental municipal
de San Bartolomé de Tirajana (Gran Canaria, Islas Canarias)” 1075

BLAYA ESTRADA, NURIA

Florida Universitaria, Valencia“La interpretación del patrimonio como herramienta para la conversión
del recurso patrimonial en producto turístico cultural. Reflexiones y propuestas” 1085

CAMBIL HERNÁNDEZ, MARIA ENCARNACIÓN

Universidad de Granada

“La percepción “ilegal” de la ciudad: Graffitis en Granada” 1097

CASTILLO RUIZ, JOSÉ

CABRERA GARCÍA, MARÍA ISABEL

Universidad de Granada“Las nuevas formas patrimoniales: el sitio histórico *los lugares lorquianos*” 1111

CÓZAR GALLEGU, MERCEDES

“El “Orient-Express”: turismo, arquitectura y sociedad en la Estambul de 1900” 1127

DÍAZ ZAMORANO, MARÍA ASUNCIÓN

Universidad de Huelva

“Los modelos italianos y la restauración arquitectónica española de posguerra” 1139

GAITA SOCIAS, MARÍA DEL MAR

Consell de Mallorca“El paper dels mitjans no personals en el turisme cultural: reflexions i anàlisi d'alguns
exemples a l'àmbit de l'illa de Mallorca” 1153

- GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, JUAN
 “Noticias de las antigüedades romanas emeritenses a través de relatos y libros de los viajes de los siglos XVI al XIX” 1161
- GRAFIÀ SALES, JOSÉ VICENTE
 MAS BARBERÀ, JAVIER
 “Proceso de reproducción de la imagen de *Nuestra Señora de Aguas Vivas* debido a las alteraciones causadas por su funcionalidad. El valor de la liturgia” 1169
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, ASCENSIÓN
Universidad de Zaragoza
 “¿Copiar o no copiar? He ahí la cuestión (la restauración monumental en la época de la clonación genética)” 1181
- IGLESIAS ROUCO, LENA S.
Universidad de Burgos
 “Patrimonio artístico y reactivación regional. Aportación a su estudio en Burgos” 1203
- JUAN GARCÍA, NATALIA
 “Del viaje decimonónico al turismo de masas; repercusión en el patrimonio cultural el caso del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) tras su rehabilitación” 1213
- LEÓN GASCÓN, AMPARO
Doctora en Historia del Arte
 “El patrimonio cultural, motor de desarrollo socioeconómico” 1221
- LEZCANO GONZÁLEZ, MARÍA ELVIRA
Universidade de A Coruña
 NOVO MALVAREZ, MARGARITA
Universitat de les Illes Balears
 “La reinterpretación del patrimonio como cultura y economía: los casos de Galicia e Illes Balears” 1227
- LLANO NEIRA, PEDRO DE
 PAZOS OTÓN, MIGUEL
Universidad de Santiago de Compostela
 “La *Musealización* del territorio en Galicia entre 1992 y 2004: desarrollo urbano, nueva economía y patrimonio” 1241
- LLULL ESTARELLAS, MARIA ANTONIA
Licenciada en Historia del Arte
 “La Exposición Universal de 1900 y su trascendencia en Mallorca” 1253
- LÓPEZ GARCÍA, JUAN SEBASTIÁN
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
 “La casa cueva grancanaria: cuestión cultural y recurso” 1263
- LÓPEZ SÁNCHEZ, MÓNICA
 “El patrimonio industrial: una asignatura pendiente” 1273
- MESTRE QUETGLAS, JORDI
Universitat de les Illes Balears
 “Las fundaciones en Palma de Mallorca: ¿Cultura, turismo o espectáculo?” 1283

ORDÓÑEZ VERGARA, JAVIER

Universidad de Málaga

“El patrimonio inmueble y su intervención al servicio de la interpretación y el ocio cultural” 1297

ORTUETA HILBERATH, ELENA DE

La difusión del patrimonio cultural y de los recursos turísticos.

Primeras estrategias planteadas en el Camp de Tarragona 1315

RAMOS FRENDÓ, EVA MARÍA

Universidad de Málaga

“Historia y difusión del jardín histórico artístico de *La Cónsula* en Churriana, Málaga” 1325

ROSER VIDAL, GUILLEM

CASTELLS, MARGALIDA

RIUS CATALÀ, PERE

RIERA, MATEU

“La museïtzació del conjunt arqueològic de Son Fadrinet (Mallorca)” 1341

ROSEY ARRANZ, ISABEL

Licenciada en Historia del Arte y en Antropología por la UB

“La sostenibilidad del patrimonio en los municipios pequeños” 1349

RUIZ PÉREZ, MARGALIDA

TUGORES TRUYOL, FRANCESCA

“El pavimento cerámico de azulejos vidriados del s. XV (Can Oleo, Palma, Illes Balears): una aproximación a su estudio” 1357

SAURET GUERRERO, TERESA

Universidad de Málaga

“El museo del patrimonio municipal de Málaga en la red territorial de museos locales” 1367

SECADES FERNÁNDEZ, PATRICIA

Universidad de Oviedo

“Arquitectura para la memoria. El derribo de La Cadellada, un buen ejemplo de la banalización del Patrimonio en pos de los intereses económicos” 1379

SEMPERE VILAPLANA, LUISA

ROIG CONDOMINA, VICENTE

Universidad de Valencia

“La sociedad “lo Rat-Penat” y el excursionismo cultural en la Valencia del siglo XIX” . . 1385

SORROCHE CUERVA, MIGUEL ÁNGEL

Universidad de Granada

“La musealización del paisaje: una opción en la gestión de los recursos culturales en los ámbitos rurales” 1397

SOUTO GALVÁN, ANA

“La protección del patrimonio en México D.F. La conservación de la identidad en el siglo XX” 1409

- VEGA, CARMELO
Universidad de La Laguna
“Lugares comunes. Las postales turísticas contemporáneas” 1419
- VIDAL LORENZO, CRISTINA
Universitat de València
“De la ciudad antigua a la ruina arqueológica. Criterios de intervención en las ciudades mayas de la selva” 1425
- ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, MARÍA JOSÉ
Universidad de Burgos
“Patrimonio y evento histórico. Las exposiciones retrospectivas como vía de difusión artística en el Burgos de Alfonso XIII” 1435

MESA V: TESIS DOCTORALES EN CURSO DE REALIZACIÓN Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS

COMUNICACIONES

- ARRANZ MARTÍN, JUAN ANTONIO
IES Son Rullán. Palma de Mallorca
“Víctor María Cortezo, “vitín”, y su aportación al figurinismo y la escenografía teatrales durante el franquismo” 1447
- BAÑO MARTÍNEZ, FRANCISCA DEL
Universidad de Murcia
“Las estancias auxiliares en las catedrales españolas durante los siglos XVII y XVIII” . . . 1453
- BEJARANO VEIGA, JUAN CARLOS
Universidad de Barcelona
“Los retratistas del alma. la incidencia del movimiento simbolista en el género del retrato en Cataluña y España” 1459
- CANO ROJAS, PILAR
Universidad de Barcelona
“Sexos y género en la arquitectura doméstica de la Barcelona de modernismo” 1465
- CASAL MATIAS, AITOR
“Polígonos de nueva planta y modernidad en la Asturias de los Años 50” 1475
- CATALÀ BOVER, LIDIA
“La documentación gráfica en la prensa de finales del siglo XIX en relación a la obra escultórica de Josep Campeny Santamaría (1858- 1922)” 1487
- ESTELLA NORIEGA, IGNACIO
Universidad Carlos III de Madrid
“Fluxus en el intersticio (o una historia mediante diagramas). La recepción de las vanguardias en el contexto norteamericano de los años sesenta”. . . 1497

- FITÉ, FRANCESC
VELASCO, ALBERT
Universitat de Lleida
“De scriptoribus, illuminatoribus, librariis i impressoribus a la Lleida baixmedieval”. . . . 1507
- FLÓREZ CRESPO, MARÍA DEL MAR
Universidad de León
“Las Plazas mayores de la provincia de León”. 1525
- GARCÍA SANCHEZ, JORGE
“La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la Antigüedad” 1531
- GARRIDO ROLDÁN, JUAN MANUEL
Universidad de Málaga
“Picasso y el cine: historia y lenguaje artístico” 1543
- GRAS VALERO, IRENE
“Anàlisi i significació del terme ‘decadentisme’ a les fonts primàries de la Catalunya de la fi de segle”. 1553
- HEVIA GARCÍA, JUAN RAÚL
Universidad de Oviedo
“El diseño gráfico en Asturias a finales del siglo XX. La Asociación de Diseñadores Gráficos (AGA)” 1561
- JUAN GARCÍA, NATALIA
“Del viaje decimonónico al turismo de masas, repercusión en el patrimonio cultural. El caso del Monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) tras su rehabilitación” 1565
- LARRAZ RÁBANOS, NATALIA
RÁBANOS FACI, CARMEN
Universidad de Zaragoza
“Programa para el desarrollo de las habilidades del pensamiento creativo y metacognitivo” 1573
- LLANES DOMINGO, CARME
“El taller de Pere Nicolau y el inicio de una nueva generación de pintores de la escuela valenciana del Gótico Internacional. (1408-1430)” 1583
- LÓPEZ AÑÓN, EVA MARIA
Universidad de Santiago de Compostela
“Arte religioso en Nemanos. Siglos XVII al XX. (retablos, imaginería, pintura y orfebrería)” 1589
- MANCEBO ROCA, JUAN AGUSTÍN
Universidad de Castilla-La Mancha
“La influencia de las vanguardias europeas” 1597

- MARTÍNEZ OLIVER, BARTOLOMÉ
Universidad de las Islas Baleares
 “El mensaje perceptivo y estético del arte religioso mallorquín en la época moderna. La iconografía del misal romano del año 1506 (*Missale Secundum usum alme maioricensis ecclesiae*)” 1609
- MELÉNDEZ, AMELIA
 “Formación y primeros trabajos de Maruja Mayo” 1619
- NADAL INIESTA, JAVIER
Universidad de Murcia
 “Arte y piedad popular en la ciudad de Murcia” 1629
- REUS MORRO, JAUME
Fundació Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca
 “Evasió i exili en la obra de Joan Miró” 1641
- RICO CANO, LIDIA
Universidad de Málaga
 “La difusión de Patrimonio en la educación no formal” 1651
- RODRÍGUEZ ORTEGA, NURIA
Universidad de Málaga
 “El conocimiento artístico en red. Desarrollo de herramientas cibernéticas para la investigación en Historia del Arte: tesoro terminológico-conceptual (TTC) y corpus textual digitalizado (atenea) de los discursos teórico-críticos españoles (siglo XVII)” 1659
- RODRÍGUEZ SAMANIEGO, CRISTINA
Universitat de Barcelona
 “Joaquim Claret, escultor de la mediterránea” 1677
- ROSARIA ROSAS, MARÍA
Universidad de Granada
 “Historia del retablo en Cerdeña y la influencia del arte del levante hispánico (siglos XIV al XVIII)” 1685
- SABATER RABASA, SEBASTIANA
 SEGUÍ ANAR, MIGUEL
Univesitat de les Illes Balears
 “Informatización de los fondos de la pintura gótica mallorquina” 1695
- SALADINI, EMANUELA
Universidad de Santiago de Compostela
 “Un viaje a través del tiempo: el objeto encontrado” 1699
- TRIADÓ SUBIRANA, XAVIER
Universitat de Barcelona
 “Una revisión pop de la obra de Antoni Muntadas y Eugènia Balcells” 1711
- VALLINA VALDÉS, LUCÍA SALOMÉ
 “Efrén García Fernández: producción arquitectónica, intervenciones urbanísticas y creación plástica” 1719

VÁZQUEZ DE AGREDOS PASCUAL, MARIA LUISA

Universitat de València

“La técnica de la pintura mural maya de la Península de Yucatán: técnica de ejecución y materias constitutivas” 1729

VELASCO LILLO, CARMEN

Universitat de València

“Panorama artístico y cultural de Alicante a través de las actividades de la caja de ahorros del mediterráneo (1973-2000)” 1741

ZALBIDEA MUÑOZ, MARIA ANTONIA

Universitat Politècnica de València

“La técnica del cartonaje en Gian Battista Tiepolo” 1749

**MESA IV:
PATRIMONIO CULTURAL
Y TURISMO**

PATRIMONIO CULTURAL, TURISMO Y DESARROLLO

Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja
Universidad Complutense de Madrid

Nadie duda, a comienzos del siglo XXI, de la estrecha relación existente entre el patrimonio cultural y el turismo. Desde siempre, los países poseedores de un importante patrimonio cultural han sido destinatarios de un turismo, que con independencia de sus características –desde el *Grand Tour*, hasta los fenómenos turísticos de masas–, asociaba sus lugares de destino con sus bellezas naturales, la calidad de su patrimonio artístico-monumental y la pervivencia de manifestaciones comprendidas en lo que actualmente denominamos “patrimonio intangible”. El rápido desarrollo de los transportes y comunicaciones después de la Segunda Guerra Mundial y el crecimiento económico, tanto de las grandes potencias como de algunos países en vías de desarrollo, con la consiguiente posibilidad de movilizar a un número creciente de turistas hacia zonas dotadas de atractivos naturales y culturales, convirtieron el fenómeno del turismo en un factor de desarrollo incuestionable, aunque entonces, de imprevisibles consecuencias.

La relación de los términos patrimonio cultural, turismo y desarrollo responden, en efecto, a una realidad dinámica, cambiante y, en muchas ocasiones, conflictiva. Los documentos aprobados en los últimos años por los organismos internacionales de ambos

sectores avalan este aserto e intentan establecer los cauces más eficaces para su gestión, en un meritorio intento para racionalizar esa situación y potenciar los mecanismos más idóneos para evitar los efectos más negativos del fenómeno. En la introducción de la *Carta del Turismo Sostenible*, aprobada en la Conferencia Mundial del Turismo Sostenible (Lanzarote, 1995) se establece, sin ningún género de dudas, que el turismo constituye “un importante elemento para el desarrollo social, económico y político de muchos países”, aunque por su carácter ambivalente “puede aportar grandes ventajas en el ámbito socioeconómico y cultural, mientras que al mismo tiempo contribuye a la degradación medioambiental y a la pérdida de identidad local, por lo que debe abordarse desde una perspectiva local”. En relación con estas ideas, comúnmente aceptadas por todos, estableció una serie de principios y objetivos, entre los que se han de señalar, por su estrecha relación con las posibilidades que ofrecen para una adecuada conservación del patrimonio cultural:

- “El desarrollo turístico deberá fundamentarse sobre criterios de sostenibilidad, es decir, ha de ser soportable ecológicamente a largo plazo, viable económicamente y equitativo desde una perspectiva ética y social para las comunidades locales”.

- “La actividad turística ha de considerar los efectos inducidos sobre el patrimonio cultural y los elementos, actividades y dinámicas tradicionales de las comunidades tradicionales”.
- “La conservación, la protección y puesta en valor del patrimonio natural y cultural, representan un ámbito privilegiado para la conservación. Por parte de todos los responsables, esta actitud implica un auténtico reto de innovación cultural, tecnológica y profesional...”.

La necesaria consideración de los efectos inducidos del turismo sobre el patrimonio, el estudio de su incidencia económica, social y cultural en las comunidades receptoras y la cuantificación de los mismos, constituyen un auténtico desafío para los diferentes profesionales que participan en esta actividad -incluidos los historiadores del arte- e implican, por tanto, “un gran esfuerzo por crear y desarrollar instrumentos de planificación y de gestión integrados”.

La *Carta Internacional sobre Turismo Cultural*, elaborada por el Comité Científico Internacional de Turismo Cultural, ICOMOS (México, 1999), profundiza, desde el sector de la cultura, en el fenómeno del turismo y sus múltiples implicaciones en relación con una adecuada conservación del patrimonio cultural y la supervivencia de los valores tradicionales de las sociedades receptoras. En su introducción, además de ampliar el concepto del patrimonio, al incluir en el mismo tanto el entorno cultural como el natural, se constata que la protección, conservación, interpretación y presentación de la diversidad cultural y del patrimonio cultural de cualquier lugar constituye un importante desafío, en un mundo encaminado a la globalización. En ese sentido, se establece, de forma precisa, que:

- “Un objetivo fundamental de la gestión del Patrimonio consiste en comunicar su significado y la necesidad de su con-

servación tanto a la comunidad anfitriona como a los visitantes. El acceso físico, intelectual y/o emotivo, sensato y bien gestionado a los bienes del Patrimonio, así como el acceso al desarrollo cultural, constituyen al mismo tiempo un derecho y un privilegio”.

- “El Turismo es cada vez más apreciado como una fuerza positiva para la conservación de la Naturaleza y de la Cultura. El Turismo puede captar los aspectos económicos del Patrimonio y aprovecharlos para su conservación generando fondos, educando a la comunidad e influyendo en su política. Es un factor esencial para muchas economías nacionales y regionales y puede ser un importante factor de desarrollo cuando se gestiona adecuadamente”.
- “El Turismo debería aportar beneficios a la comunidad anfitriona y proporcionar importantes medios y motivaciones para cuidar y mantener su Patrimonio y tradiciones vivas”.

Varios son los objetivos que se marcan para superar ese reto; entre los que cabe destacar: “animar a cuantos están involucrados en la gestión y conservación del Patrimonio para que transmitan su importancia tanto a la comunidad anfitriona como a los visitantes”; facilitar al sector turístico para “que éste se promueva y gestione con la finalidad de respetar y acrecentar el Patrimonio”; “favorecer y alentar el diálogo entre los intereses de la conservación del Patrimonio y los intereses de la industria del Turismo, acerca de la importancia y frágil naturaleza de los sitios con Patrimonio, sus variados objetos y sus culturas vivas, incluyendo la necesidad de lograr un desarrollo sostenible para ambos” y, finalmente, inducir y estimular “a las partes interesadas para formular planes y políticas concretas de desarrollo, objetivos mensurables y estrategias para la presentación e interpretación de los sitios con Patrimonio y sus actividades culturales para su defensa y conservación”.

En relación con los objetivos previstos se establecieron los varios principios, entre los que se deben subrayar:

1. Entendido el turismo como un vehículo idóneo para el intercambio cultural, “su conservación debería proporcionar oportunidades responsables y bien gestionadas a los integrantes de la comunidad anfitriona así como proporcionar a los visitantes la experimentación y comprensión inmediatas de la cultura y patrimonio de esa comunidad”. En aras de conseguirlo, se deberán establecer:

- * Programas de interpretación que deberán proporcionar y facilitar la comprensión del significado de los sitios con patrimonio cultural y natural.

- * Programas para la conservación y protección del patrimonio cultural en sus características físicas, en sus valores intangibles, expresiones culturales contemporáneas y en sus más variados contextos.

2. “La relación entre los sitios con Patrimonio y el Turismo, es una relación dinámica y puede implicar valoraciones encontradas. Esta relación debería gestionarse de modo sostenible para la actual y para las futuras generaciones”. Para atender a esa realidad cambiante y neutralizar, en lo posible, los efectos negativos derivados de la misma se deberán establecer, al efecto:

- * *Planes de gestión.*

- * *Planes de desarrollo.*

- * *Programas de evaluación* continuada destinados a valorar los impactos progresivos de las actividades turísticas y los planes de desarrollo en cada sitio o comunidad.

3. Es más, la planificación de la conservación y del turismo en los sitios con patrimonio cultural y natural destacados debería garantizar que la experiencia del visitante le merezca la pena y le sea satisfactoria y agradable. Para ello sería necesario desarrollar, entre otras medidas, ciertos programas con contenidos de calidad y el diseño de nuevos itinerarios

culturales, urbanos y patrimoniales, explorando las múltiples posibilidades que ofrece una concepción más amplia y actual del patrimonio, tanto en su dimensión cultural como natural.

4. Por otra parte, las comunidades anfitrionas, a veces marginadas en la gestión turística y cultural, desinteresadas, aunque afectadas directamente por los impactos negativos del fenómeno turístico, deberían involucrarse más activamente en la conservación y revalorización del patrimonio cultural, muy importante en sus formas tradicionales de vida, y en la planificación del sector turístico, del que depende, en buena medida, su bienestar, a la hora de establecer los “objetivos, estrategias, políticas y métodos para la identificación, conservación, gestión, presentación e interpretación de sus propios recursos patrimoniales, de sus prácticas culturales y de sus actuales expresiones culturales, dentro del contexto turístico”.

5. Ello sería más factible, si se manifestaran con mayor claridad y precisión los efectos más positivos del problema y las actividades del turismo y la conservación del patrimonio redundaran en provecho de la comunidad anfitriona, a través de una serie de beneficios económicos, directos e inducidos, que elevaran su nivel de vida, destinando parte de la renta proveniente de los programas turísticos a la protección, conservación y presentación de los propios sitios. Con esa orientación, “la gestión de la conservación del Patrimonio y de los programas de Turismo debería incluir la educación y posibilidades de formación para los legisladores, planificadores, investigadores, diseñadores, arquitectos, intérpretes, conservadores y operadores turísticos”. Los participantes en estos programas de formación, pertenezcan al sector turístico o al patrimonial, deberían ser incitados a comprender y ayudar a resolver los problemas desde puntos de vista, a menudo conflictivos, a los que se enfrentan diferenciadamente el resto

de los profesionales que participan en ambos sectores, con un objetivo común: que los programas de promoción del turismo se orienten a proteger y ensalzar las características del patrimonio natural y cultural, de los que se benefician.

Bien es verdad que la inserción del patrimonio cultural en los procesos de desarrollo no es igual en todos los lugares y sociedades. Basta analizar distintos indicadores económicos (porcentaje del PIB y porcentaje de puestos de trabajo procedentes de las actividades turísticas) que aporta el World Travel & Tourism Council de Londres para apreciar las grandes desigualdades que existen en el mundo también en esta parcela de la economía.

Estos graves desajustes no se pueden paliar con planteamientos globales y conductas ultraliberales, producto del pensamiento neoconservador que inspira a las sociedades más desarrolladas en la actualidad, sino que deben ser abordados, en aras de su eficacia, con una perspectiva local. Como ya señalara A. Guarino, en los comienzos del siglo XXI, la humanidad, después de haber contemplado dos guerras mundiales y múltiples conflictos regionales, que tanto afectaron a la conservación del patrimonio artístico y monumental y al intercambio cultural entre pueblos, etnias y culturas, debe enfrentarse a un cúmulo de lugares comunes reiterados por los *mass media*, entre los que destaca el manido concepto de “globalización”. El género humano debería estar feliz y confiado porque nos dirigimos hacia la *aldea global*, a un “mundo feliz” en el que desaparecerá todo conflicto y la paz y el bienestar se harán presentes en cada rincón del planeta. La realidad diaria que se trasmite por la mayoría de los medios de comunicación, confirma la falacia de este concepto y la frivolidad de quienes a ultranza lo defienden. Sin entrar en la sinrazón los conflictos bélicos actuales que han destruido, expoliado y enajenado una parte considerable

del Patrimonio Mundial –desde la bárbara destrucción de cualquier vestigio del pasado no islámico por los señores de la guerra en Afganistán, hasta el expolio incontrolado de museos y bibliotecas en Irak ante la indiferencia de las tropas de ocupación, sin olvidar la relativamente reciente destrucción de la gran Biblioteca de Sarajevo– en la actualidad, la mitad de la población mundial viven en la pobreza y no tienen acceso a las nuevas tecnologías, por el simple hecho de carecer de teléfono.

Ante una situación tan polarizada en el acceso al desarrollo y en la manifestación de los indicadores económicos sectoriales para los diferentes países, pueblos y culturas, se ha de admitir, por tanto, que no existe un único modelo de desarrollo, ni un modelo único modo de utilización e interpretación del patrimonio cultural.

PATRIMONIO CULTURAL Y TURISMO

La importancia del sector turístico y el dilema que se plantea por la incidencia de las actividades turísticas –tanto en sus efectos negativos, como en los más beneficiosos económica y socialmente– sobre la conservación del patrimonio cultural y las formas de vida de las sociedades receptoras, tiene en las ciudades, en los sitios y en los centros históricos, con independencia de su extensión y categoría, la manifestación más evidente del problema en relación con lo que se considera desarrollo sostenible.

Las ciudades históricas, una de las creaciones más brillantes y espectaculares de la cultura, se enfrentan a profundas mutaciones físicas, sociales, funcionales y medioambientales. La relación, en diferente medida, de su centralidad histórica, económica, cultural y simbólica, les define como espacios urbanos dinámicos y multifuncionales donde conviven en tensión permanente, por efecto del cambio, funciones tan diversas como

las residenciales, comerciales, turístico-recreativas, culturales, administrativas y dotacionales. Estas ciudades se encuentran cada día más asociadas al turismo, actividad que, con sus efectos más provechosos y perjudiciales, plantea nuevos problemas relacionados, entre otros de diferente calado, con la planificación urbanística y la protección del patrimonio, que deben asociarse, en su conjunto, con los objetivos de un desarrollo sostenible en términos económicos, sociales, medioambientales y culturales.

La realidad poliédrica del turismo, como ya ha señalado el profesor Troitiño, al que seguimos, explica la dificultad de sistematizar una metodología general de análisis, predominando generalmente enfoques sectoriales donde prevalecen orientaciones específicas sobre aspectos del patrimonio, flujos de visitantes, problemas de tráfico y movilidad o el planteamiento de productos turísticos, cuando el problema central, debe ser el de esclarecer las relaciones e interdependencias entre múltiples factores de carácter diverso.

Las ciudades históricas constituyen en sí mismas un valiosísimo patrimonio cultural y pueden ser, además, si están adecuadamente ordenadas y bien gestionadas, importante recurso turístico. Esa realidad, al relacionar dimensiones económicas y culturales, presenta desafíos y ofrece nuevas oportunidades. Utilizar como referente la sostenibilidad y disponer de instrumentos de medida, evaluación y análisis de los efectos de esta interacción es a la vez una necesidad y una garantía de futuro dado que permite integrar el turismo en un marco de compatibilidad con la sociedad, con la economía y, fundamentalmente, con el patrimonio cultural. El turismo, por tanto, puede convertirse, sobre todo en los países desarrollados, en un factor de desarrollo económico y de enriquecimiento cultural, a la vez que un importante motor para la recuperación

funcional del patrimonio histórico. Pero el Turismo, ciertamente, plantea serias amenazas, pero ofrece también no pocas oportunidades. Y en relación con esa realidad dual, las ciudades históricas se enfrentan al reto de formular estrategias innovadoras a favor de la conservación, la rehabilitación y la gestión del patrimonio cultural, en el marco de una visión global y necesariamente interdisciplinaria, todavía no muy frecuente, orientada a conseguir alianzas sólidas entre los responsables del patrimonio y la industria turística. Los investigadores, los técnicos y los gestores de las ciudades históricas -los historiadores del arte pueden y deben participar de diferente manera en todas estas actividades profesionales- tienen que plantearse el patrimonio cultural desde una perspectiva estratégica y global, que implique su inserción plena en la vida urbana y la cultura actual, e identificar, hasta donde sea posible, las claves de su dinámica ya que, no hay duda, el turismo y el patrimonio cultural tienen un papel relevante en la explicación de los cambios que se han operado y se están produciendo en las ciudades históricas.

La gestión sostenible del patrimonio cultural requiere conciliar la conservación con las nuevas perspectivas económicas y sociales que descubre función turística. Las ciudades históricas tienen que afrontar, por tanto, un gran reto: lograr la inserción equilibrada del turismo en la economía y en la sociedad, en el marco de unos modelos urbanos que permitan conciliar la conservación del patrimonio, su utilización responsable y la dinamización funcional de sus centros históricos.

1. LOS CENTROS HISTÓRICOS, UNA REALIDAD COMPLEJA

Uno de los problemas centrales del planeamiento urbanístico se deriva de la rapidez de los procesos de transformación, por lo que resulta muy difícil ajustar los cambios económicos y sociales

con los ritmos urbanísticos. No obstante, la recuperación funcional de los centros históricos, vinculada con el turismo o con la cultura, debe plantearse en la búsqueda de nuevos equilibrios que, siendo respetuosos con los valores urbanísticos, culturales, sociales y funcionales de la ciudad del pasado, se compatibilicen y den respuesta a los problemas y necesidades de la ciudad del presente. Por tanto, la recuperación funcional del patrimonio cultural se convierte en una de las apuestas más sólidas que actualmente puede hacerse en beneficio de una ciudad sostenible y habitable.

2. LA CIUDAD HISTÓRICA: DE PATRIMONIO CULTURAL A RECURSO TURÍSTICO

Por sus variables simbólicas, urbanísticas, arquitectónicas, culturales, sociales, medioambientales y turísticas, las ciudades históricas encierran un rico y diversificado patrimonio cultural cuya lectura, conservación y utilización turística requiere la formulación y puesta en marcha de nuevos planteamientos: el patrimonio cultural trasciende de su dimensión como legado histórico y memoria colectiva, transformándose en un recurso económico y productivo.

Estratégicamente, las actuaciones en este campo deben plantearse necesariamente de forma global y multidisciplinar; es decir, contemplar el patrimonio bajo todas sus formas y toda su complejidad, partiendo, de manera innovadora, de un uso y gestión del mismo que tenga muy en cuenta los aspectos funcionales. El buen uso del patrimonio es la mejor garantía para su conservación. Entender el patrimonio como un recurso estratégico supone integrar la componente cultural en los proyectos de desarrollo de las ciudades históricas.

En los próximos años, uno de los desafíos económicos y sociales que tendrán que afrontar las ciudades históricas será, sin duda, el adecuar el patrimonio ur-

banístico y arquitectónico para las nuevas demandas culturales y turísticas, algo que por el momento, según ha señalado reiteradamente en los últimos años, no está resultando nada fácil. Sólo con una adecuada rehabilitación, ordenación y gestión de las ciudades históricas -labores en las que el historiador del arte debe participar, de forma activa, con los recursos propios de su especialidad-, el patrimonio cultural se convertirá en un eficaz recurso turístico. Los centros históricos integran una gran y diversa riqueza cultural: el patrimonio urbanístico y monumental, la edificación popular de carácter residencial, funcional e industrial, el paisaje, los museos, la oferta cultural, las manifestaciones festivas, cívicas o religiosas, los mercados, ferias...

Sin embargo, la presencia de hitos arquitectónicos, artísticos y culturales especialmente relevantes y su exclusiva referencia en la definición de los itinerarios turísticos diseñados por los operadores del sector, sirve en muchas ocasiones para ocultar el valor del conjunto monumental y urbano de muchos centros, al localizarse los flujos turísticos mayoritarios en estos circuitos. Tal es el caso de Toledo, con un eje eminentemente turístico que partiendo de la catedral llega San Juan de los Reyes, después de haber pasado por la iglesia de Santo Tomé, donde se expone *El entierro del conde de Orgaz* de El Greco, vedando al turismo de masas la posibilidad de conocer y apreciar una gran parte del patrimonio artístico y monumental de origen medieval (islámico, gótico y mudéjar) o moderno (renacimiento y barroco) y, por supuesto, la particular orografía y el singular trazado urbanístico de esta ciudad Patrimonio de la Humanidad. El caso de Granada, ofrece en este aspecto, si cabe, mayores contrastes. La visita obligada a la Alambra -uno de los monumentos que acoge mayor flujo de visitantes en el Estado español, junto al Museo

del Prado y la catedral de Toledo- utilizando como lanzadera otras ciudades turísticas próximas como Sevilla o Málaga, impide, en muchísimos casos, adentrarse en su tejido urbano, apreciar el significado su importante patrimonio artístico y monumental y participar del ajetreo de una de las ciudades más atractivas de España. En esta ciudad de los 62 monumentos declarados BIC, únicamente están acondicionados 17 total o parcialmente para la visita pública, en 16 resulta secundaria a su función principal y en 29 no son posibles visitas de ningún tipo; lo que demuestra, con independencia del tipo de turista que decide visitarla, que la ciudad no ha gestionado y rentabilizado como sería deseable sus innumerables recursos patrimoniales, culturales y sociales. Esto no constituye un caso aislado en el conjunto de las ciudades monumentales. Algo similar, aunque debido a distintos motivos, ocurre en otras ciudades históricas como Ávila, Salamanca y, tal vez, en amplias zonas del mismo Madrid. Por tanto, los turistas y visitantes de estas interesantes ciudades históricas, como de otras muchas en Europa y en el resto del mundo, sólo pueden llevarse una idea bastante parcial e incompleta de las mismas. Igualmente, en muchos casos, la oferta museística y cultural suele ser importante, pero en algunos de ellos su difusión y adecuación a la demanda y necesidades de los visitantes ofrece múltiples carencias, constatándose bastantes desencuentros entre la gestión cultural y turística.

En realidad, la ciudad turística es una parte bastante pequeña de la ciudad histórica y en su configuración influyen factores tan diversos como los históricos, simbólicos, urbanísticos y promocionales. Generalmente, en términos urbanos, los espacios turísticos no siempre son coincidentes con los de mayor protagonismo arquitectónico – monumental de nuestras ciudades históricas.

3. TURISMO, CULTURA Y MULTIFUNCIONALIDAD EN LOS CENTROS HISTÓRICOS

La problemática de los centros históricos es, por tanto, compleja y diversa, pero la definen varios y diversos factores comunes: deterioro físico, precarias condiciones de habitabilidad, pérdida de vitalidad funcional y demográfica, degradación social y, en consecuencia, la exclusión de estas zonas de amplios sectores sociales que tradicionalmente la habían habitado, con el consiguiente incremento de los fenómenos de marginalidad. En este sentido, la recuperación urbana tiene un importante reto: el mantenimiento de la multifuncionalidad, como marco de encuentro de nuevos equilibrios entre las realidades físicas, sociales y funcionales. La revitalización funcional y la mejora en la calidad de vida de los ciudadanos –rehabilitación de viviendas, mejora del tejido residencial, dotación de servicios públicos...– deberían constituir prioridades en la intervención y en la gestión de las ciudades históricas. El turismo y la cultura ofrecen oportunidades nuevas al desarrollo de los centros históricos y entre ellas se encuentra, sin duda, la salvaguarda del patrimonio urbanístico y monumental, la recuperación y reforzamiento de la multifuncionalidad y la mejora de la calidad de vida de sus ciudadanos. A estos fines están orientadas gran parte de la normativa y recomendaciones de los organismos e instituciones internacionales y a estos mismos objetivos se orienta una parte importante del último Programa Marco de I + D en Europa.

4. BENEFICIOS Y RIESGOS ECONÓMICOS Y CULTURALES DEL TURISMO

Como ya indicamos al principio de esta exposición, la *Carta del Turismo Cultural* de ICOMOS ya dio un toque de atención sobre las múltiples dimen-

siones del turismo y sobre el fuerte impacto que produce en la vida de los centros históricos. La experiencia de ciudades turísticas como Venecia, Cuzco, Granada o Santiago de Compostela demuestra que, si bien el turismo es un importante factor de desarrollo, puede inducir, a partir de determinados umbrales, efectos perversos indeseables. Es por ello, que la Unión Europea, en su informe de 1996 sobre las *Ciudades sostenibles*, aconseja tomar en consideración y establecer indicadores para evaluar los efectos demográficos, sociológicos, económicos y culturales del turismo. También la UNESCO, en el proceso de evaluación de los expedientes para la inclusión de los bienes de la Lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad, presta cada vez más atención a los planes y programas de gestión del turismo para estos lugares.

No vamos a analizar con más detenimiento los beneficios y riesgos del turismo sobre el patrimonio cultural, a los que se refieren genéricamente los documentos internacionales utilizados; en los últimos años, ya se han ocupado monográficamente de este tema destacados especialistas y ha obtenido un amplio eco en las más importantes revistas especializadas, tanto del sector patrimonial como del área de las ciencias sociales. Sólo insistir, aunque sea con la brevedad que requiere una exposición de estas características, que los cambios de mentalidad constatados en buena parte de los sectores sociales y profesionales que operan el sector turístico y se ocupan de la salvaguarda del patrimonio cultural, la revalorización de ciertos recursos locales hasta ahora poco explotados –como la vivienda tradicional, los edificios industriales, o las tipologías funcionales de carácter comercial o agropecuario; la mayoría asociados a formas de vida y cultura tradicionales– y el estímulo de las dinámicas de renacimiento cultural puestas en marcha

en muchas de estas ciudades históricas, pueden contribuir, sin duda, a neutralizar algunos de los efectos más agresivos de las actividades turísticas y a gestionar, de forma más adecuada y sostenible, los recursos patrimoniales culturales y naturales. La revalorización y utilización turística del patrimonio cultural en su dimensión más amplia requiere, según ha señalado F. Moser, estar integrado dentro de un proyecto cultural donde la oferta, en relación con la idiosincrasia, los deseos y necesidades de la sociedad local, prime sobre la demanda. Los ejes fundamentales de esa política deben plantearse, en definitiva, con una adecuada presentación del patrimonio cultural y el entendimiento de la visita como una nueva fórmula de práctica cultural; y en ambas coordenadas los historiadores del arte, en concurrencia con otros profesionales y especialistas, deben de participar de forma activa.

Si la consideración del patrimonio cultural en los temas de desarrollo sostenible en las ciudades históricas requerirá obligatoriamente, en un futuro próximo, un cambio de conceptos, de status y de estrategias respecto a su conservación, un proceso similar se deberá plantear cuando se considere su inserción en los temas de desarrollo en el medio rural y en pequeñas poblaciones con un patrimonio monumental y artístico menos cualificado que el de los centros históricos, pero no por ello menos importante para sus respectivas poblaciones. Aunque en este ámbito no dispongamos de datos comparativos tan concluyentes como en el anterior, la aplicación en los últimos años de inversiones de los Fondos Europeos de Desarrollo Regional (FEDER) para la regeneración urbana y, por tanto, del patrimonio monumental de estas localidades rurales, nos hace reconsiderar la importancia creciente del patrimonio en este ámbito.

LA HISTORIA DEL ARTE COMO INSTRUMENTO OPERATIVO EN LA PROTECCIÓN Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL Y SU PUESTA EN VALOR COMO FACTOR DE DESARROLLO

La Historia del Arte desde su formalización como disciplina académica y científica se ha asociado directamente con la tutela del patrimonio histórico-artístico. La realidad compleja del patrimonio cultural, en su dimensión epistemológica, ideológica, política, cultural y técnica, ha necesitado siempre de la concurrencia de los historiadores del arte, junto a otros técnicos y especialistas, para enfrentarse de forma global e integradora los trabajos de investigación, protección, conservación y difusión del patrimonio cultural. Es más, como el concepto y el objeto de la tutela han variado con el tiempo en relación con una realidad material, conceptual, legal y administrativa cambiantes y los valores que la sustentan son, por tanto, de naturaleza histórica, está plenamente justificada la participación de los profesionales de la Historia del Arte en esta importante área de actuación.

Ya en el pensamiento historiográfico del Siglo de las Luces se manifestaron unas actitudes de las que se derivan algunos de los principales rasgos que fundamentan los valores culturales de los monumentos y del patrimonio histórico-artístico en su conjunto. Como ya ha señalado I. Henares, entre estas deben destacarse tres, que han constituido el punto de partida de distintos planteamientos estéticos e historiográficos durante los siglos XIX y XX: la que ha calificado como *ejemplaridad ilustrada neoclásica* (Winckelman), la que se puede definir como *subjetivismo cultural*, conocida genéricamente como Poética de las Ruinas (Rousseau), y la que corresponde a la Filosofía de la Historia prerromántica (Herder). La crisis de la Ilustración vino a cuestionar la idea de

ejemplaridad universal de stirpe clasicista, facilitó una mejor comprensión del patrimonio cultural a sectores más amplios de la sociedad y sentó las bases de una nueva cultura, interesada por la singularidad antropológica, social y estética -marcadores de la identidad cultural- y la búsqueda de valores ideológicos identificables con lo nacional, lo que a finales del siglo XVIII se dio a conocer como el *genio de las naciones*.

La puesta en marcha en muchos países europeos de las Comisiones de Monumentos -en 1846 se crea en España la Comisión Central de Monumentos, debido al impulso reformista de hombres como don José de Madrazo, don Aníbal Álvarez y don José Caveda- y la realización de los correspondientes Inventarios monumentales, responden a este espíritu y explican la participación activa en estos cometidos disciplinares de los historiadores del arte.

A comienzos del siglo XX, con la publicación por A. Riegl de *El culto moderno a los monumentos* -informe que en 1903 dirigió a la Comisión Imperial de Monumentos de Viena- se estableció, con un gran sentido de anticipación, lo que debían ser las tareas de una comisión de esas características y una eficaz política nacional de conservación, a la vez que se hacía una amplia reflexión sobre el proceso de revalorización del legado histórico-artístico en la sociedad contemporánea y sobre los valores que habían de fundamentar las tareas del conocimiento y conservación de los monumentos. A través de estas reflexiones el autor, con gran lucidez, distinguía dos clases de valores: los que denomina *rememorativos* en relación con el culto a los monumentos, derivados de la arqueología y la historia, y otros valores de contemporaneidad relacionados con este culto moderno, admitiendo para la comprensión de estos últimos, implicados también en la consideración del legado histórico, tanto elementos

procedentes de las ciencias históricas, como otros derivados de la gestión económica, el planeamiento urbanístico o la estética contemporánea.

Este análisis, se mantuvo y fue desarrollado en profundidad por destacados historiadores y profesores del pasado siglo como Roberto Pane (autor de *Sul interesse urbanistico dei monumenti di ambiti storici*) o Cesare Brandi (fundador y director del *Istituto centrale del restauro italiano*), tanto en su calidad de investigadores, como en su faceta de gestores del patrimonio cultural; lo que explica, en gran medida, el protagonismo asumido por el historiador del arte en el área de la tutela del patrimonio artístico y monumental y, desde la década de los años setenta, en la redacción de las diversas figuras de planeamiento urbanístico y de los instrumentos de ordenación urbana. Así a sus propias tareas disciplinares -investigación y transmisión del conocimiento especializado en los diferentes niveles docentes y académicos; difusión social de los progresos de la disciplina- se fueron sumando, además de las tradicionales tareas de inventario y catalogación de bienes, otras actividades relacionadas con la expertización en el mercado artístico y la realización de informes especializados y documentos administrativos sobre la importancia, calidad, estado y condición de los diferentes bienes culturales: memorias histórico-artísticas para la rehabilitación monumental y restauración de BICs, informes técnicos, administrativos y jurídicos sobre los bienes tutelados, realización de expedientes de declaración de BIC en sus diferentes categorías...

Algo más tardía fue la incorporación de los historiadores del arte a los trabajos de planificación urbanística y de la gestión del patrimonio. Aunque en el primer campo, el protagonismo que tiene actualmente el historiador del arte es, efectivamente, bastante menor del que le correspondería atendiendo a la his-

toricidad del fenómeno patrimonial y a la importancia cultural de los centros históricos -lo que necesariamente nos obliga como colectivo a reconsiderar los contenidos y criterios formativos de la especialidad, sobre los que volveremos, y sus objetivos para conseguir una capacitación más adecuada a las nuevas demandas sociales, que implique una participación más activa y responsable de nuestros titulados-, su necesaria participación en los trabajos de ordenación territorial y de planificación urbanística queda fuera de toda duda.

Las áreas de actuación de los profesionales de la Historia del Arte en la política de ordenación del territorio y en la planificación urbanística son preferentemente:

- 1.- Diseño de la estrategia global de los planes urbanísticos que afectan a las ciudades históricas, estableciendo, en condiciones de igualdad con otros profesionales -arquitectos, urbanistas, geógrafos, sociólogos, economistas...-, los objetivos, métodos e instrumentos necesarios para la articulación de los PGOU, al entender los centros históricos indisolublemente unidos a la ciudad a la que pertenecen y al territorio en que se ubica, de acuerdo al concepto de conservación integrada, establecido por la normativa internacional (entre otras, la *Carta europea del Patrimonio arquitectónico*, 1975). La importancia de las intervenciones en los centros históricos, con independencia de su centralidad, confirma la necesidad de la participación activa de los historiadores del arte por su competencia en el conocimiento, estudio y tutela de la ciudad histórica, tanto en su conjunto como en su dimensión monumental.
- 2.- Implicación en el proceso de redacción del planeamiento especial con, entre otros, los siguientes cometidos:
 - Delimitación del perímetro de declaración del centro histórico y su entorno.
 - Determinación del ámbito de actuación del plan -fundamentado, entre

otros, en criterios histórico-artísticos- en las áreas de conflicto entre el centro histórico y las zonas limítrofes.

- Establecimiento de los niveles de protección de los bienes inmuebles singulares que integran el conjunto, definiendo y elaborando el catálogo urbanístico de protección.

- Fijar la relación de bienes susceptibles de ser declarados por la Administración competente, de acuerdo a las diferentes categorías que establece la legislación vigente.

- Relimitación del entorno monumental correspondiente a los inmuebles declarados situados en el ámbito de aplicación del plan.

3.- Participación en aquellos organismos que se creen con la finalidad de realizar el seguimiento del cumplimiento del plan.

La estrecha relación que se ha establecido en los últimos años entre el turismo y el patrimonio natural y cultural como factores de desarrollo -contemplados en la documentación europea e internacional, a la que hemos dedicado la primera parte de esta exposición- redefinen al patrimonio natural y cultural desde la perspectiva del desarrollo de las comunidades receptoras, al tiempo que mantienen su función esencial como recurso material y espiritual. La posibilidad de intervención de los profesionales de la Historia del Arte en esta área de actuación, deberá de generar, en sintonía con la demanda social, nuevas salidas profesionales, sobre todo para los nuevos graduados, siempre que sepamos adaptar nuestros planes de estudio a esta realidad, sin renunciar, como es obvio, a los contenidos y objetivos fundamentales de nuestra disciplina. Los nuevos “nichos laborales” en relación con el fenómeno turístico y la consideración del patrimonio cultural como un factor de desarrollo, se localizan, entre otras actividades, en la participación de estos profesionales en el diseño y seguimiento de:

- *Programas de Protección y Conservación:*

La tutela del patrimonio cultural y la conservación de sus características materiales y sus valores intangibles, en sus más variados contextos, deberían facilitar, tanto al visitante como a la comunidad anfitriona, de forma equilibrada y enriquecedora, la comprensión y el aprecio de los múltiples significados de este patrimonio. Ello requiere el desarrollo de programas educativos y de interpretación adecuados.

- *Programas educativos y de Interpretación*

Los programas orientados a tal fin, deberían presentar los diversos niveles de significación -algunos de valor universal, otros de importancia nacional, regional o local- de los aspectos individualizados del patrimonio cultural, de forma relevante y accesible, tanto para el turista como para la comunidad receptora, “usando métodos apropiados, atractivos y actuales en materia de educación, medios informativos, tecnología y desarrollo personal, proporcionando información histórica y cultural, además de información sobre el entorno físico”.

“Los programas de interpretación -ofreciendo contenidos de máxima calidad- deberán proporcionar el significado de los sitios del Patrimonio y de sus tradiciones y prácticas culturales así como ofrecer sus actividades dentro del marco tanto de la experiencia del pasado como de la actual diversidad cultural de la comunidad anfitriona y de su región...El visitante debería estar siempre informado acerca de la diversidad de los valores culturales que pueden adscribirse a los distintos bienes patrimoniales” (Icomos, 1999).

- *Programas de Desarrollo turístico y Planes de Gestión:*

Los proyectos turísticos, sus actividades y desarrollo, además de responder a las necesidades y expectativas del visitante, deberán conseguir resultados positivos, económica y socialmente, y minimizar los impactos negativos sobre el patrimo-

nio y los modos de vida de la comunidad anfitriona. Estos deberían basarse en una comprensión clara y adecuada de los aspectos específicos y significativos del patrimonio de cada lugar en particular, para lo que resulta importante la continua investigación y asesoramiento para lograr una permanente comprensión y aprecio de estos significados. A su vez, antes de que el turismo promueva o desarrolle sitios con patrimonio, los planes de gestión deberían sopesar los valores culturales de esos recursos y establecer, al igual que los planes de desarrollo, los límites adecuados para asumir los cambios que se produzcan.

• *Programas de Evaluación continua:*

Destinados a valorar los impactos progresivos de las actividades turísticas y de los planes de desarrollo y gestión en cada sitio o comunidad.

En todas estas actividades –y en otras muchas que se irán planteando debido a la realidad cambiante del binomio patrimonio cultural / turismo– el historiador del arte puede y debe participar activamente, por competencia profesional e ineludible demanda social.

Esto nos lleva, necesariamente, a considerar la oportunidad que se nos brinda –coincidiendo con el proceso de elaboración del Libro Blanco del Título de Grado de Historia del Arte, en el que han participado profesionales de 25 universidades– para adecuar nuestros planes de estudio a las nuevas demandas sociales, sin renunciar por ello a los contenidos y objetivos específicos de nuestros estudios. El establecimiento de los perfiles profesionales del historiador del arte –fijados por primera vez en el Libro Blanco, después de recabar la opinión de profesores, egresados, empleadores e instituciones de diversa índole– son un buen indicador de la necesidad de reforma. Estos, después de un periodo de reflexión y discusión, se han agrupado en cinco grupos de actividades:

1. Protección y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural:

catalogación de conjunto monumentales, planeamiento urbanístico, asesoría técnica y dictámenes histórico-artísticos, gestión de programas, recursos humanos.

2. Conservación, exposición y mercado de obras de arte:

museos, centros de arte y cultura, archivos y centros de imagen (fototecas, filmotecas...), subastas y expertizaje, anticuarios y peritaje, comisariado artístico.

3. Difusión del patrimonio artístico:

interpretación, turismo cultural, programas didácticos.

4. Investigación y enseñanza:

universidades, institutos científicos, escuelas de artes y oficios, escuelas de turismo, escuelas de diseño, enseñanzas medias,

5. Producción, documentación y divulgación de contenidos de la Historia del Arte:

trabajo especializado en editoriales, medios de comunicación, nuevas tecnologías audiovisuales y soporte electrónico.

La idoneidad de los perfiles establecidos se ha confirmado posteriormente mediante las encuestas realizadas al sector de profesores y a las instituciones empleadoras. Así mismo, con los resultados de las encuestas realizadas a los egresados de Historia del Arte de los últimos cinco años, que dicen trabajar en tareas relacionadas con esta disciplina, se puede establecer el siguiente orden porcentual de las distintas actividades contempladas:

- a) Conservación, exposición y mercado de obras de arte (26 %)
- b) Investigación y enseñanza (25 %)
- c) Difusión del patrimonio artístico (20%)
- d) Protección y gestión del patrimonio histórico-artístico (12 %)
- e) Otros (12 %)
- f) Producción, documentación y divulgación de contenidos (5 %)

Aunque las nuevas salidas profesionales (c, d, f) no superan todavía las correspondientes al núcleo de activida-

des tradicionalmente asumidas por los historiadores del arte (a, b), son lo suficientemente importantes y están tan relacionadas con la tutela y gestión del patrimonio cultural que necesariamente se han de considerar en el momento de formalizar los contenidos y objetivos del nuevo Título de Grado en Historia del Arte. Por ello, quiero manifestar, ante un auditorio de profesionales tan interesados por este problema, mi conformidad con los objetivos que han inspirado el proyecto de Libro Blanco. Aunque su contenido se presentará al final de estas sesiones, permítaseme insistir en algunos de los objetivos que han inspirado este proyecto: la consideración de la Historia del Arte como disciplina científica y humanística, concibiendo el Grado como una enseñanza profesionalizadora, atenta a las demandas sociales y a unos perfiles profesionales que se han confirmado como salidas reales para nuestros titulados; el diseño de la propuesta de título con “un fuerte peso de los contenidos formativos comunes” (75 %) y una “adecuada presencia de los contenidos transversales”, sin que ello cuestione el carácter esencialmente específico de nuestra estudios disciplinares; y “facilitar la movilidad académica entre las universidades europeas y promover espacios profesionales y laborales de ámbito europeo”. En definitiva, que el Grado de Historia del Arte se concibe como un título “generalista pero a la vez profundo en sus contenidos, que facilite al estudiante una formación completa y versátil, que se adapte bien a las demandas laborales de signo muy diverso en una sociedad que más allá de la cultura del conocimiento (irrenunciable en la enseñanza universitaria), prima la cultura del ocio y de la gestión cultural”.

Estas directrices son suficientes para formalizar un buen título de Historia del Arte, ajustado a la tradición epistemológica de la disciplina y, además, adaptado y actualizado a la realidad cambiante del

patrimonio cultural en relación, entre otros temas, con la dinámica de los centros históricos, la problemática derivada del turismo o los temas que afectan al desarrollo sostenible.

Este reto, al que la universidad debe enfrentarse a corto plazo, supondrá para la institución un acicate para encarar otros desafíos de futuro. Entre ellos se ha de subrayar:

- a) Potenciar y desarrollar planteamientos y actividades multidisciplinares e interdisciplinares, básicamente en las ofertas formativas sobre patrimonio y desarrollo.
- b) Diseño y perfeccionamiento de estructuras y sistemas de trabajo que favorezcan y faciliten las relaciones entre el medio académico y los diferentes sectores profesionales y sociales que participan en este campo
- c) Facilitar la comprensión del desarrollo no sólo como un tema estrictamente económico y, consecuentemente, contemplar el patrimonio cultural en todas sus dimensiones dinamizadoras del desarrollo cultural, social y ambiental, donde el historiador del arte asuma un importante papel.
- d) Fomentar en el ámbito universitario la formación de estructuras organizativas más ágiles y dinámicas, necesariamente interdisciplinares -institutos universitarios, grupos de trabajo, proyectos coordinados, reuniones científicas y profesionales de trabajo...-, que faciliten un tratamiento renovador del patrimonio cultural, tanto en la docencia como en la investigación.
- e) Utilización eficiente de los recursos materiales y humanos de la institución universitaria, para conseguir una adecuada y eficaz difusión social del patrimonio cultural; tarea emprendida en la actualidad por los historiadores del arte de forma individual, esporádica y con muchas limitaciones, en lo que respecta a una conexión más directa con la sociedad.

Para terminar, me gustaría reiterar una vez más -en esta ocasión, ante un nutrido y cualificado grupo de historiadores del Arte- una convicción adquirida a lo largo de mi carrera profesional, en parte dedicada a la tutela y gestión del patrimonio cultural, contrastada con las inquietudes de otros colegas interesados en este problema: la confianza en la institución universitaria para asumir y alcanzar estos retos. La universidad, no lo olvidemos, es una vieja institución que a pesar de sus prejuicios y limitaciones, siempre ha albergado y conserva un espíritu crítico, que es garantía suficiente de que el mercantilismo, el factor esencialmente económico que informa las relaciones de esta *aldea global* a comienzos del siglo XXI, no se convierta en la razón última de la tutela, conservación y uso del patrimonio cultura. Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Tourism. The state of the art*, Chichester, 1994.
- *Patrimonio, Cultura y Turismo. Estrategias turísticas para las ciudades del siglo XXI*, Tarragona, 1996.
 - *El impacto del turismo en el patrimonio cultural*, AECI-Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
 - *IV Simposium OCPM sobre El Turismo y las Ciudades Patrimonio de la Humanidad*, Évora, OCPM, 1997.
 - *Vivir las ciudades histórica. Ciudades modernas superpuestas a las antiguas. 10 años de investigación*, Mérida, 1997.
 - *Turismo urbano y patrimonio cultural: una perspectiva europea*, Sevilla, 1998.
 - *Dossier. Patrimonio y sociedad*, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 25 (1998), 105 ss.
 - *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre la cultura y el desarrollo en Europa*, Consejo de Europa, Barcelona, 1999.
 - *V Simposium Internacional de la Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial: La Innovación en la Gestión*, Santiago de Compostela, 1999.
 - *Dossier. Turismo en ciudades históricas*, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 36 (2001), 98 ss.
 - *Debate e investigación. El patrimonio como factor de desarrollo: balance y perspectivas*, en Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 42 (2003), 38 ss.
- AMENDOLA, G., *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, 2000.
- ASHWORTH, G. J. y LARKHAM, P. J. (eds.), *Building a new heritage: tourism, culture and identity in the new Europe*, London, 1994.
- ASHWORTH, G. J. y DIETVORST, A. G. C. (eds.), *Tourism and spatial transformations: implications for policy and planning*, Wallingford, 1995.
- ASHWORTH, G. J. y TUNBRIDGE, J. E., *The tourist-historic city*, London, 1990.
- *Retrospect and prospect on the tourist-historic city*, London, 2000.
- BERNAL SANTA OLALLA, B. (coord.), *Vivir las ciudades históricas. Ciudad histórica y calidad urbana*, Burgos, 1999.
- BONIFACE, P. Y FOWLER, P. J., *Heritage and tourism*, Londres, 1993.
- BORG, J. y GOTTI, G., *Tourism and Cities of Art*, Venecia, UNESCO-ROSTE, 1995.
- BRANDIS, D. y RÍO, I. del, "La dialéctica turismo y medioambiente en las ciudades históricas: una propuesta interpretativa", *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, Departamento de Geografía de la Universidad de Oviedo, 1998, 229 ss.
- CALLE, M. de la y GARCÍA HERNÁNDEZ, M^a, "Ciudades históricas: patrimonio cultural y recurso turístico", *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, Departamento de Geografía de la Universidad de Oviedo, 1998, 246 ss.
- CASTILLO OREJA, M. A. (ed.), *Centros históricos y conservación del patrimonio*, Madrid, 1998.
- *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, 2000.
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, A. J., "Ciudades Patrimonio de la Humanidad y Turismo Cultural: Matrimonio de conveniencia", *Vivir las ciudades históricas. Seminario. Turismo, Conservación y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Artístico*, Mérida, 1998.
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, A. J. (dir.), *Comercio, turismo y cambio funcionales en las ciu-*

- dades españolas Patrimonio de la Humanidad*, Cáceres, 1991.
- CMTS. *Carta del Turismo Sostenible*, Lanzarote, 1995.
- CHOMSKY, N. y DIETERICH, H., *La sociedad global*, México, 1995
- EVANS, G., *Cultural planning*, London, 2000.
- GARCÍA MARCHANTE, J. S. y TROITIÑO VINUESA, M. A. (eds.), *Vivir las ciudades históricas: recuperación integrada y dinámica funcional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1998.
- GARCÍA ZARZA, E., "Las Edades del Hombre. Un caso singular de turismo cultural", Valenzuela Rubio, M. (coord.), *Los turismos de interior. El retorno a la tradición viajera*, Madrid, 1997, 431 y ss.
- GRAHAM, B., ASHWORTH, G. J. y TUNBRIDGE, J. E., *A geography of heritage: power, culture, economy*, London, 2000.
- GREFFE, X., *La gestion du patrimoine culturel*, Paris, 1999.
- *L'emploi culturel a l'âge du numérique*, Paris, 1999.
- *Managing our Cultural Heritage*, London, 2001.
- GUARINO, A., "Nuevos retos del patrimonio cultural europeo en los albores del siglo XXI", Castillo, M. A. (ed.), *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, 2000, 17 ss.
- GUILLÉN RUIZ-AYÚCAR, S. y MELGOSA ARCOS, F.J. (coords.), *Vivir las ciudades históricas. Urbanismo y patrimonio histórico*, Ávila, 1999.
- HART, A., *Cultura para el desarrollo*, La Habana, 2001.
- HERBERT, D. T., *Heritage, tourism and society*, London, 1995.
- HERNÁNDEZ PAVÓN, E., *El patrimonio cultural como recurso económico: la doctrina internacional*, Sevilla, 2003.
- HERRERO PRIETO, L. C. (coord.), *Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Valladolid, 2000.
- ICOMOS. *Carta Internacional sobre Turismo Cultural*. Comité Científico Internacional de Turismo Cultural, México, 1999.
- LICHFIELD, N., *Economics in conservation*, Cambridge, 1988.
- LOSADA ARANGUREN, J. M., "Teoría y praxis de la conservación: el rol del historiador del arte", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 28 (1999), 69 ss.
- MARCHENA GÓMEZ, M. J. (ed.), *Turismo urbano y patrimonio cultural. Una perspectiva europea*, Sevilla, 1998.
- MOSER, F., "Monument historiques et tourisme cultural. Quel projet pour quel public?", *Tourisme et culture. Cahier Spaces*, 31 (1994), 23-27.
- MOSSETTO, G., *L'economia delle citta d'arte*, Milano, 1992
- PAGE, S.J., *Urban tourism*, London, 1995.
- PRENTICE, R., *Tourism and heritage attractions*, London, 1993.
- ROBINSON, M., EVANS, N. y CALLAHAM, P. (eds.), *Tourism and culture towards the 21st century*, Newcastle, 1997.
- ROMERO MORAGAS, C., "Patrimonio, turismo y ciudad", *Boletín informativo. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Número especial: Los Profesionales del Patrimonio*, 9 (1994), 16 ss.
- SILBERBERG, T., "Cultural tourism and business opportunities for museums and heritage sites", en *Tourism Management*, vol.16 (1995), n° 5, 361 ss.
- SIMPOSIO. *Simposio Internacional "La conservación como factor de desarrollo en el siglo XXI"*, Valladolid, 1998.
- TÍTULO. *Título de grado en Historia del Arte. Libro Blanco*, Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación, [2004].
- TROITIÑO VINUESA, M. A. (dir.), *Turismo, accesibilidad y medio ambiente en ciudades históricas*, Madrid, MOPTMA, Dirección General de Actuaciones Concertadas, 1995.
- *Turismo y desarrollo sostenible en las ciudades históricas con patrimonio arquitectónico monumental*, Madrid, TURESPAÑA, 1996, 3 vols.
- "Turismo y desarrollo sostenible en las ciudades históricas con patrimonio arquitectónico monumental", *Revista de estudios Turísticos*, 137 (1998), 5 ss.
- "Ciudades históricas y turismo: los desafíos de la sostenibilidad", *Mérida, ciudad y patrimonio*, n° 4 (2000), 93 ss.
- VALENZUELA RUBIO, M. (coord.), *Los turismos de interior: el retorno de la tradición viajera*, Madrid, 1997.
- VARCÁRCEL-RESALT, G., TROITIÑO VINUESA, M. A. y ESTEBAN CAVA, L., *Desarrollo local, turismo y medioambiente*, Cuenca, 1993.
- VERA REBOLLO, F. y DÁVILA LINARES, M., "Turismo y patrimonio histórico-cul-

- tural", *Revista de Estudios Turísticos*, 126 (1995), 161 ss.
- WAHAB, S. y PIGRAM, J. (eds.), *Tourism, sustainability and growth*, Londres, 1997.
- WALLE, A. H., *Cultural Tourism: A Strategic Focus*, Boulder, 1999.
- WALSH, K., *The Representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*, London – New York, 1992.
- WYNNE, D., *The culture industry: the arts in urban regeneration*, Avebury, 1992.



LA ARQUITECTURA DEL TURISMO RURAL A FINAL DEL SIGLO XX: ENTRE LA INNOVACIÓN Y EL PASTICHE

Carmen Adams Fernández
Universidad de Oviedo

Materiales tradicionales, cubiertas en vertientes, sabor añejo y pintoresco son características generales de la arquitectura hotelera en ámbito rural en toda la geografía nacional. Si a ello se añade una propaganda que exalta el parecido a las viejas construcciones populares de cada región donde se emplazan los nuevos establecimientos, tenemos ya una idea bastante precisa de por qué derroteros se viene desarrollando la arquitectura del turismo en los últimos años. Sean de nueva planta o a partir de construcciones preexistentes, se repite una y otra vez lo mismo. Casitas a modo de cortijos en toda Andalucía, y cuevas en Guadix en particular; corradas con hórreo incluido en Asturias, caseríos en el País Vasco...

La elección de fórmulas vinculadas a modelos relacionados con la tradición popular o regional a la hora de edificar de nueva planta es una constante en los hoteles de ámbito rural en la última década, lo que contrasta con la apuesta por la modernidad que se produjo en algunos ejemplos de los años ochenta. Si a esto se añade que en otros muchos casos se recurre a la rehabilitación de inmuebles preexistentes a la hora de poner en marcha un estable-

cimiento hotelero, el resultado inmediato del conjunto de hoteles, casonas o apartamentos turísticos es el aspecto tradicional, con un mucho de rural, de historicismos varios. A esto colabora en ocasiones de forma decisiva una normativa urbanística de resultados perversos, que para evitar los despropósitos del desarrollismo de décadas pasadas encorseta y refrena cualquier veleidad que apunte hacia la Modernidad. De todas formas, hay que destacar la aparición en los últimos años de ejemplos de establecimiento hoteleros donde se ha cuidado un diseño más moderno, sin concesiones al pasado, que abre un esperanzador cambio de tendencia en la arquitectura del turismo. No obstante, parece claro que de momento no existe una sensibilidad generalizada ante el sinsentido de una actitud que rechaza la mayoría de innovaciones formales y técnicas que se han producido en la evolución arquitectónica del siglo XX.

Sobre el auge del turismo rural y su importancia económica, hay que considerar que para las distintas administraciones el patrimonio se ha convertido en un artículo de consumo turístico y en un instrumento para el desarrollo local¹. Y esto aparece reforzado en el marco de

¹ ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: "El tránsito del patrimonio cultural desde museos y salas de conferencias a los lugares de disfrute del ocio. Un acercamiento a la relación entre patrimonio, turismo y desarrollo", en *La innovación en las humanidades*, Volumen I, Pp. 13-26. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2001.

una Europa de las Regiones², como se evidencia en un texto del Fondo Social Europeo que señala: “Europa posee maravillas de tradición que pueden ser la piedra angular de actividades económicas. El desarrollo de los territorios a los que los hombres están vinculados se basa en los pilares del patrimonio, que son la herencia cultural, el entorno natural y las técnicas industriales”.

En un informe elaborado por iniciativa de la Comisión Mundial para la Cultura y el Desarrollo, y que contó con el apoyo del Consejo de Europa³ se señala que “Europa es un concepto múltiple. En este informe sus significados clave son: en primer lugar, el territorio entre el Atlántico y los Urales y en segundo lugar, una serie de ideas basadas en la investigación racional, la democracia, una noción progresiva de la historia y los derechos humanos. la cultura es tanto la totalidad de los valores y costumbres de una sociedad como su destilación en la producción artística. El desarrollo ha estado demasiado orientado de forma exclusiva hacia el crecimiento económico; si queremos que sea sostenible, debe incorporar en su seno prioridades culturales”.

Respecto a la importancia que ha venido adquiriendo el turismo rural en los últimos años, hay que tener en cuenta que a principios de la década de los 90 la Comunidad Europea prestó atención prioritaria a las actividades del denominado turismo alternativo: turismo rural o turismo cultural. El objetivo era hacer compatibles crecimiento económico y defensa del medio natural, junto a la recuperación de los paisajes naturales y el patrimonio cultural. Los destina-

tarios de estas políticas eran tanto zonas rurales tradicionalmente desfavorecidas donde los bienes del patrimonio cultural y natural podían constituir la base de un relanzamiento económico, como las viejas áreas industriales que entraban ahora en crisis. El turismo bien orientado, que garantice el equilibrio entre aprovechamiento económico y conservación patrimonial se muestra así como la mejor garantía de futuro del patrimonio cultural, cuyo mantenimiento es indispensable para el desarrollo sostenible de la actividad turística⁴.

Hay que tener en cuenta el perfil del usuario del turismo rural. El viajero, no turista, que acude a este tipo de establecimientos busca la singularidad del recinto para experimentar la propia: los hoteles son, o así lo parecen, pequeños e íntimos. Es la búsqueda de una reglas que garanticen un sistema de calidad⁵. En este sentido hay que recordar iniciativas para asegurar al cliente el tipo de hotel que se oferta. Están los *Silence Hotels*, donde los establecimientos adheridos (europeos y canadienses) acordaron un común listón de calidad, tranquilidad y respeto al medio ambiente. La marca *Rusticae*, que engloba hoteles de España, Andorra, Francia, Holanda, Reino Unido, Portugal y Argentina. También está *Ruralka* que agrupa alojamientos rurales de calidad “con estilo propio”. Específicamente asturiano es preciso reseñar a este respecto el *Club de Calidad Casonas Asturianas*.

Y aquí surge el problema: el desarrollo sostenible mal entendido. Es algo que hasta ahora parecía políticamente incorrecto señalar: la imprescindible conservación del patrimonio natural

² CASTRO MORALES, Federico: “Patrimonio y turismo cultural”, en CASTRO MORALES, F y BELLIDO GANT, M.L. (eds.): *Patrimonio, museos y turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*, Córdoba, 1998.

³ BECERRIL, Sandra (coord. técnica): *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre Cultura y desarrollo en Europa*, Barcelona, 1999.

⁴ BALLART, Josep: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Ariel Patrimonio Histórico, Barcelona, 1997. Ver también el imprescindible volumen: CALS, J.; CAPELLA, J. Y VAQUÉ, E.: *El turismo en el desarrollo rural de España*, Madrid, 1995.

⁵ SERRANO, Luis: “Plan de calidad turística española”, en *Gran Hotel*, Barcelona, 1997.

y cultural, con sus valores paisajísticos incluidos no puede suponer la prohibición de edificar siguiendo lenguajes novedosos, y sobre todo no debe suponer la obligatoriedad de acudir a fórmulas obsoletas y periclitadas.

Se constata una tendencia a recuperar un pasado idealizado para las construcciones hoteleras que afecta en general a todo el territorio nacional. Así, siguiendo un poco la propaganda de los distintos hoteles, donde se evidencia qué se oferta y qué atrae al visitante, encontramos todo tipo de alusiones a las construcciones tradicionales y al valor que la antigüedad concede a inmuebles y muebles.

En Asturias, centrándonos en el municipio de Llanes, que oferta más del 21% de las plazas hoteleras del Principado, vemos por ejemplo en la información que aparece de *La Quintana del Cuera*, edificado en 1994 con proyecto del arquitecto Juan Braña Díaz, como se señala: “Hotel de nueva planta construido siguiendo la estructura tradicional de Quintana”. Toda una declaración de principios. De hecho es un conjunto de edificios que rodean una piscina, y no falta ni el hórreo de nueva construcción. Hay que tener en cuenta que la quintana o casería, en torno a la cual se organiza toda la vida doméstica y que dispone de un espacio anterior donde se ubican las dependencias auxiliares, *la corrada*, es precisamente lo que aquí se pretende recrear. El mismo planteamiento de *corrada* o *corralada* aparece en *La Llúriga* (2002), obra del arquitecto Ricardo Peláez Amieva, autor de numerosas construcciones para el turismo rural en el concejo⁶.

También en la tónica de buscar la inspiración en el pasado, reinterpretando galerías o recurriendo a elementos tradicionales pero con reminiscencias más palaciegas, con unas dimensiones

realmente apabullantes, encontramos *La Hacienda de D. Juan* concebida como una inmensa zona de ocio, un moderno *spa*. Es obra del arquitecto llanisco José Luis Batalla. En la propaganda del establecimiento se concede relevancia al hecho de que el inmueble se ubica “en la zona residencial de casas de indianos”. Es decir, se otorga un peso al fenómeno indiano, como recurso endógeno de la localidad. El anteproyecto corresponde a 1999, aunque previamente ya en 1997 aparecen los primeros dibujos de José Luis Batalla. La intención de los clientes, que el arquitecto supo captar, fue lograr una atmósfera lujosa y sosegada, que evocase la de las haciendas americanas. De hecho, Batalla se documentó a partir de los trabajos sobre arquitectura de indianos realizados por las profesoras María Cruz Morales Saro y Covadonga Álvarez Quintana.

Junto a estos hoteles de nueva planta que reproducen o recrean, con mayor o menor fortuna el imaginario tradicional de lo rural-popular o el fenómeno indiano, encontramos otros que toman como inicio la recuperación de viejas construcciones. En ocasiones se parte de una vivienda de mayor o menor relevancia, y en otras, al abrigo de la normativa vigente, que permite la transformación de cuadras en viviendas, se recuperan otras edificaciones.

El recurrir a casonas erigidas en el pasado para, tras un proceso de rehabilitación y adaptación, proceder a su transformación funcional con vistas a su aprovechamiento turístico no es algo ni nuevo ni privativo de la zona. De hecho, ya a finales del siglo XIX encontramos esta tendencia en ámbitos de turismo precoz, como por ejemplo Canarias, donde convive con el levantamiento de hoteles de nueva planta⁷. En la actuali-

⁶ ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: *Arquitectura y Turismo: en torno al hotel. Visiones y propuestas en el último cuarto del siglo XX.*, en MORALES SARO, María Cruz: *Llanes. Historias de Aller, patrimonios del futuro*; Llanes, 2004.

⁷ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián: *Cuando los hoteles eran palacios. Crónica del turismo histórico en Canarias. 1890-1914*, Tenerife, 1991

dad esto continúa con numerosos ejemplos de palacios reconvertidos a hoteles en las islas: Hotel R. *Senderos de Abona* en Granadilla de Abona a partir de una casa señorial del siglo XIX, o el *Hotel Rural Orotava* en una casa de 1585, entre otros muchos ejemplos.

Y en el resto de España son numerosos los exponentes de esta práctica, desde los paradores nacionales que a lo largo del siglo XX abrieron las puertas de viejos palacios a otros recientes como evidencia la apertura de un hotel de cinco estrellas en el *Palacio de Ferrera* en Avilés, o el proyecto para el *Convento de La Luz* de Brozas en Cáceres⁸. En Galicia, una oferta de lujo la supone la marca *Pazos de Galicia*, una agrupación de establecimientos hoteleros compuesta por Pazos, Castillos, Monasterios, Casas Grandes y Casas Rectorales. Edificios todos rehabilitados con gran cuidado, y cuyo sello de calidad supone una garantía.

Volviendo al caso de Asturias y de Llanes, un mantenimiento de función empresarial, pero un cambio del tipo de negocio, lo constituye la actuación sobre *El Molino de Tresgrandas* (1996-97), que forma parte del Club de Calidad *Casas Asturianas*. Aquí, la arquitecta Carmen Berrini parte de un antiguo molino harinero y otra construcción anexa que transforma en hotel de 8 habitaciones, respetando el conjunto de quintana y recuperando materiales tradicionales. Es muy interesante cómo se ha acudido a soluciones novedosas: así el recurso a la plancha de cristal en el suelo, con el fin de que quede a la vista el discurrir del agua que movía la rueda. Este mismo planteamiento lo hemos rastreado en otros hoteles habilitados a partir de un construcciones similares, como por ejemplo en *el Molino de los Gamusinos* en Tolbaños (Ávila), donde el suelo acristalado del salón permite apreciar el curso

fluvial. Igualmente, el elegir un antiguo molino para crear un establecimiento hotelero lo encontramos en otros lugares de forma recurrente, incluso fuera de nuestras fronteras: destacar el caso de la iniciativa realizada en *New Lanark*, en Gran Bretaña, donde se ha creado un parque temático a partir de los restos del sueño de Owen. Allí también el viejo molino acoge ahora un hotel.

Pero no es sólo en Asturias donde se acude a modelos tradicionales para los nuevos hoteles rurales o para rehabilitar viejas construcciones dejándolas cómo nos habría gustado que hubiesen sido. Así rastreando la propaganda de los alojamientos rurales en diversas comunidades autónomas, se evidencia que se trata de la tónica general.

La Junta de Andalucía ha promovido una serie de villas turísticas, que en general ofertan los valores de lo popular-tradicional como reclamo. En la Axarquía (Málaga), funciona desde hace tres años uno de estos establecimientos, del que se dice que se trata de “una pequeña aldea construida con el estilo típico andaluz”. En la *Villa turística de Priego de Córdoba* se alude también a “un típico pueblo andaluz con sus calles y plazas”.

De nueva construcción son también los diez chozos de Benaocaz en la sierra de Grazalema, levantados por el arquitecto José Morales a partir de 1991, siguiendo criterios bioclimáticos⁹. Se ha tenido en cuenta aquí la orientación, las horas de sol, el aprovechamiento energético o el cuidado del entorno. Hay que tener en cuenta que este tipo de edificios circulares con cubierta vegetal eran habituales en la arquitectura popular no sólo andaluza sino también de otras regiones como Extremadura, Asturias o Galicia.

Y sin salir de Andalucía, la iniciativa privada va en la misma línea. Además de numerosos cortijos de los siglos XVII

⁸ DÍEZ GONZÁLEZ, Carmen: “El proyecto de rehabilitación del convento de La Luz de Brozas para hotel rural de cuatro estrellas”, en *Mérida, ciudad y patrimonio. Revista de arqueología, arte y urbanismo*, n° 6, Mérida, 2002.

⁹ “Los chozos de Benaocaz”, en *Tierra Sur*, n°5, Sevilla, otoño 1999.

y XVIII ahora rehabilitados, aparecen otros ejemplos más pintorescos. Así, la *Casa Cueva Los Marchaleros* (Marchal, Granada) es, como se recoge de su publicidad en Internet, una “casa-cueva situada en un pueblo troglodita de la vertiente norte de Sierra Nevada, restaurada en 2003”, de lo más sugerente. Y como ésta hay muchas otras: “cueva excavada en pequeño cerro...” se dice del alojamiento denominado *Cueva del Registrador* en Huéscar (Granada), o “cuatro cuevas del siglo XVI con dos dormitorios cada una” en las *Cuevas Medinaceli* de Fonelas en la misma provincia.

En Castilla, ocurre lo mismo: rehabilitación de inmuebles o edificios de nueva planta que beben de la tradición. Por ejemplo en Soria la casa rural *La Fragua*, en la localidad de Rebollar, se oferta diciendo: “Inaugurada en 2002, posee una decoración rústica muy cuidada”.

Pese a este panorama general es destacable como algunas comunidades autónomas –caso por ejemplo de Extremadura– han apostado incluso desde el gobierno regional por alguna iniciativa de establecimiento vanguardista en ámbito rural, con resultados muy positivos.

Es el caso de la hospedería *Parque de Monfragüe* ubicada en la localidad cacereña de Torrejón el Rubio, en pleno Parque Natural. Se trata de un establecimiento de cuatro estrellas, con un diseño que bebe directamente de planteamientos del Movimiento Moderno, sin concesión alguna a presupuestos historicistas y pintorescos. Aun así, y precisamente por ello, gracias a la combinación de materiales actuales como el hormigón, con otros tradicionales: la pizarra y la madera y a una sabia disposición volumétrica se integra perfectamente en el entorno. Es la pura demostración de que es posible construir con osadía en ámbito rural y lograr excelentes resultados.

El hotel se engloba dentro de la Red de Hospederías de Extremadura, caracterizada por su elevada calidad

y la elección de edificios singulares de nueva planta o rehabilitados, emplazados en lugares de alto potencial turístico, donde sin embargo la iniciativa privada era reacia a actuar.

Obra del arquitecto José Manuel Jaureguibeitia Olade, supuso una inversión de unos 950 millones de pesetas, y abrió sus puertas a finales de 1998. Se estructura en pabellones dispuestos en diagonal, unidos por una construcción acristalada que alberga el restaurante. La horizontalidad del conjunto se acentúa por la elección de una balconada corrida de madera para el piso superior. Destacable es la piscina, ubicada en un extremo de la amplia finca donde se ubica el hotel, contra un muro que se horada para abrirse al espectáculo del Monfragüe, que así penetra. Los huecos cuadrangulares se contraponen y dialogan con otros rectangulares que con estático ritmo romano y aspecto de platabanda egipcia –pero de forma conceptual, no hay concesión historicista alguna– componen otro muro paralelo que penetra en las aguas mansas. Como si de simbólicas ruinas emergidas se tratara, configurando un entorno apacible, ordenado y de bien resuelta elegancia, que parece invitar más a un relajado y hedonista baño que a prácticas deportivas ruidosas y frenéticas.

Dispone de 60 habitaciones: 48 dobles, 4 dobles con sala, 4 suites, 4 apartamentos dobles. A un cuidado estudio de las instalaciones se suma idéntico mimo en la elección de los muebles, diseños de Le Corbusier, Jacobsen, Torres Clavé o Mariscal. Además, en las paredes se expone obra gráfica de los pintores extremeños más relevantes actualmente como Naranjo, Canelo o Larrondo.

También de la Red de Hospederías de Extremadura merece la pena destacar el hotel *Embalse de Orellana*, ubicado junto al pantano en Orellana la Vieja (Badajoz). El resultado actual es fruto de las obras efectuadas por los arquitectos

Ignacio y Jorge Candela Maestu, para su apertura al público en marzo de 2003 con categoría de tres estrellas. La inversión estuvo cercana a 1.850.000 €.

El establecimiento, con categoría de tres estrellas, se estructura en dos bloques bien diferenciados: el módulo social y el de habitaciones. El módulo social integra en la planta baja los salones, y servicios de cocina, almacén y lavandería, y en la primera la administración del hotel. Las 42 habitaciones se distribuyen en tres módulos independientes, siendo 30 dobles y 12 individuales. La amplitud de los dormitorios queda garantizada con una media de 23,10 metros cuadrados para las dobles y de 13,45 para las sencillas. Existen otros dos módulos, uno aún sin acondicionar, y otro cedido a la Escuela de Hostelería. Como complemento se habilitan una zona de piscina de adultos y otra de niños y una pista polideportiva. El conjunto queda envuelto por una refrescante zona verde dotada de importantes masas arbóreas.

Formalmente sorprende la elección de un lenguaje moderno y expresivo, donde los pilotis se alzan con gran esbeltez, elevando unos cubos que parecen componerse y descomponerse una y otra vez, en un juego deconstructivo que nos hace entroncar directamente con los vanguardistas presupuestos arquitectónicos de los años 60 y 70¹⁰. Además de la herencia inexcusable al Movimiento Moderno y a De Stijl, hay un evidente guiño a Archigram en lo referente a la polilocalización, que parece incluso más sencilla gracias a esos pies derechos que casi semejan patas capaces de variar el emplazamiento. Es la referencia también al *Habitat* (1967) de Safdie para Montreal o a la *Torre Nagakin* (1972) de Kurokawa en Tokio. Los módulos, blancos y puros, esenciales, se arman y desarman como un rompecabezas, y las escaleras exteriores se quie-

bran también llenando el espacio de ángulos imposibles que dotan de gran expresividad al conjunto.

Siguiendo en Extremadura y su red de hospederías, nos encontramos con la de *Hurdes Reales*, ubicada en la alquería de Las Mestas, dentro del municipio cacereño de Ladrillar. Aquí se partió de una de las factorías que el Real Patronato de Hurdes levantó en la zona, con vistas a albergar la escuela, el dispensario médico y la casa-cuartel de la Guardia Civil. Este patronato fue creado por Alfonso XIII tras su famoso viaje por la comarca hurdana.

El actual hotel, emplazado en el promontorio que acogía la vieja factoría es resultado de la rehabilitación parcial del inmueble y de la construcción de un nuevo anexo al anterior. El proyecto corrió a cargo de los arquitectos Guillermo Alcón Olivera y Alfonso Bermejo Franco. Los trabajos culminaron en el año 2001, y el establecimiento abrió sus puertas en 2002. La inversión supuso unos 3.250.000 €.

Las habitaciones se ubican en el núcleo primitivo, que se ha dotado de una planta superior siguiendo la tipología original. El cuerpo de nueva planta alberga los espacios de uso público y de servicios: cafetería, restaurante, salón, lavandería, cocina, etcétera. En total se ofertan 60 plazas, distribuidas en 26 habitaciones dobles (dos de ellas adaptadas para personas con minusvalías) y 4 suites con sala independiente.

En el exterior, una piscina de adultos y otra infantil se recogen dentro del jardín en U que configura la zona destinada a dormitorios. Cuidado césped y abundante arbolado conforman un espacio externo atractivo, lo que se intensifica con espléndidas vistas a los bosques y montes circundantes.

Sobre la solución elegida para recuperar y ampliar la antigua edificación, los propios arquitectos explican que “el

¹⁰ ALONSO PEREIRA, José Ramón: *Utopía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea*, Oviedo, 2003.

interrogante que aparece en el estudio previo sobre la intervención en *dolorosa actuación en prótesis*, o la *recuperación tipológica de amplio alcance* se responde optando por esta última desde una posición ajena a ortodoxias ultraconservacionistas". Respecto a la decisión de separar la zona pública de los dormitorios, obedece a que "la deseable claridad de la intervención nos hizo rechazar desde el principio soluciones que mezclaran y extendieran usos a ambos edificios".¹¹

En la *Hospedería Hurdes Reales* es destacable la elección de técnicas y materiales tradicionales de la zona como la mampostería de pizarra para los cerramientos verticales exteriores del cuerpo de uso público, cubierta de teja vieja curva árabe para la zona de habitaciones y de lajas de pizarra en la edificación nueva, carpintería de roble y pino, y suelos de madera, baldosa y pizarra. Sin embargo, el resultado es cualquier cosa menos pintoresco. La zona de habitaciones que se abre al patio se ha pintado de blanco y presenta amplios ventanales, lográndose un resultado armónico y depurado, como corresponde a la rehabilitación de un edificio que nunca quiso resultar ostentoso. En cuanto a la fachada principal, de nuevo cuño es resaltable el juego que marca el alabeado de la fachada y su contraste con la marquesina que señala el porche de acceso.

Simplicidad, líneas puras, contraste entre la piedra, los revestimientos de madera y los paños de pintura plástica lisa y blanca marcan unos interiores donde el buen gusto se entiende como el confort logrado por amplios sofás de moderno y depurado diseño; pocos muebles, sencillos y de buen gusto.

En otras regiones como Asturias también se encuentran algunos ejemplos

interesantes de arquitectura moderna en ámbito rural destinados a establecimientos hoteleros; aunque en este caso de iniciativa privada. Así, *La Posada de Babel*, ubicada en la localidad de La Pereda en Llanes. Es un hotel rural que no por ello se queda en fórmulas periclitadas, y donde resultó crucial la apuesta decidida del arquitecto y su capacidad para convencer a los responsables municipales de que un proyecto nada tradicional puede resultar perfectamente integrado en un entorno rural. De hecho este establecimiento marca un hito en la arquitectura del turismo, no sólo en Llanes, ni siquiera en Asturias. Así, junto a un edificio principal muy interesante con clara adscripción al Funcionalismo y guiños a De Stijl, en el que destacan las amplias cristalerías, se ubica un antiguo hórreo rehabilitado y transformado en habitación, un minimalista al tiempo que constructivista cubo de teca y cristal que a nadie deja indiferente y un reciente edificio en que las investigaciones con nuevos materiales tan del gusto de Ruiz Larrea dan sorprendentes resultados. El establecimiento está integrado en la marca Club de Calidad *Casonas Asturianas*.

El inmueble principal fue proyectado en 1992 por el estudio *Tres a-c*, integrado por los arquitectos Enrique Álvarez Sala, Carlos Rubio Carvajal y César Ruiz Larrea¹², autor éste último del resto de instalaciones. Para su ampliación clientes y arquitecto tuvieron claro que el respeto medioambiental pasa por un equilibrio volumétrico, al modo tradicional de las quintanas o caserías. Así, en lugar de añadir un cuerpo al establecimiento inicial, rompiendo su armonía y proporciones se decidió arbitrar un nuevo edificio. Y lo mismo ocurrió cuando recientemente, en 2003, se decida incrementar el espacio construido del hotel.

¹¹ BERMEJO FRANCO, A. Y ALCÓN OLIVERA, G.: "Hospedería de las Hurdes Reales", en Revista *Habitex*, nº16, noviembre-diciembre, Cáceres, 2002.

¹² "César Ruiz-Larrea Cangas" (monografía), *Documentos de Arquitectura* 48, Colegio de Arquitectos de Almería, mayo 2001.

Y es que Ruiz Larrea es un apasionado de la sostenibilidad, de lo que él denomina “arquitectura bioclimática”¹³. Se preocupa por todo, con una concepción integral de la arquitectura. Ruiz Larrea se muestra convencido, y convence, de una vía que aboga por “el esencialismo antes que el minimalismo”, por medio de “formas sencillas y sinceras, sin retóricas”. Sus trabajos en Canarias lo corroboran. Desde la vivienda que realiza en la isla de El Hierro en 1984-85, definida como “arquitectura abstracta”, que se integra e integra el paisaje en sí misma al parque etnográfico de las controvertidas pirámides de Güimar (1994), cuya visita merece más la pena por el espléndido programa arquitectónico que por los dudosos contenidos del recinto. Mencionar también sus proyectos para viviendas bioclimáticas en Tenerife y Madrid o el proyecto de Centro de Visitantes para el Parque Bioclimático del Instituto Tecnológico de Energías Renovables en Granadilla (Tenerife) del año 1997.

Ha pensado mucho en el trabajo del arquitecto en el medio rural, y se le nota. “No se puede congelar la vida, la arquitectura debe propiciar la vida”, afirma al tiempo que explica cómo sus obras respetan profundamente el entorno, pese a no recurrir al tópico de cubiertas en vertientes de teja artesanal, balaustres o geranios en las ventanas tan habitual en el norte peninsular. Preocupación urbanística que lo hace buscar el sentido del comportamiento de los edificios entre sí, pero también de su comunicación con el terreno; reinterpretación también de la visualidad tradicional de los edificios rurales con guiños a balconadas o galerías, aunque sin la más mínima concesión al pastiche.

El cubo, de 7 x 7 x 7 metros es obra individual en 1997 de Ruiz Larrea. Se trataba de ampliar en cuatro habitaciones el programa del hotel, una de las

cuales debía además posibilitar su conversión en suite. Hay aquí una clara apuesta de innovación formal por parte de los propietarios, que al acometer la ampliación del establecimiento optaron por romper con la línea del pastiche y acudir a la ruptura total. De hecho, el cubo, que se comporta casi como un elemento mueble, resulta tan impactante como caído del cielo. Recuerda en este sentido las utopías lúdicas de Archigram y la *Walking City* de Ron Herron (1964) o la *Plug in city* que podía reinstalarse en cualquier momento, de Peter Cook, Warren Chalk y Dennis Crompton (1964-66). Por otra parte su juego plástico de planos evoca el pabellón de Mies van der Rohe para Barcelona. El propietario, Lucas Cajiao, que explica con pasión su encuentro con los entresijos de la arquitectura al acometer los trabajos del primer volumen, se refiere a esta ampliación líricamente: “con los años apareció otra vez la pasión, la curiosidad, el reto y los primeros bocetos de nuestra cajita de madera, nuestra escultura”.

En 2003 nuevas necesidades se plantean, y es preciso pensar en la fórmula de acometerlas. Los propietarios de *La Posada de Babel* carecen ya de cualquier atisbo de duda: es incuestionable que Ruiz Larrea será el arquitecto que efectuará el proyecto. Y una vez más el acierto es total. Cubierta de zinc, madera de pino cuperizada, vidrio y *naturvex* configuran un edificio una vez más sin concesiones, y donde se repite la apuesta por las novedades matéricas que la tecnología actual oferta. En este sentido hay que considerar la constante indagación por parte de Ruiz Larrea en el campo de los materiales, buscando aquellos que permitan la transpiración, sin que la humedad pueda penetrarlos, evitando así su deterioro. Esto corrobora su rotunda aseveración: “entiendo la técnica como la capacidad de dar respuesta a un problema”.

¹³ FERNÁNDEZ ALONSO, A.Y Ruiz Larrea, C.: “Algunas reflexiones sobre la arquitectura bioclimática”, en *Tierra Sur*, n.º5, Sevilla, otoño 1999.

De hecho, ello explica la predilección del arquitecto por maderas exteriores. Se trata de materiales tratados que resisten la humedad del clima atlántico, o en ocasiones es la mera apariencia de la calidez de la madera la que se requiere. Es el caso de la nueva sede del Colegio de Arquitectos de Gijón, donde el elemento base de la fachada es serigrafía de madera de altísima calidad entre dos finas láminas de vidrio mate de 6 mm. El resultado es espectacular: un acabado de madera traslúcida que de noche se ilumina, constituyendo una auténtica “lámpara en el espacio urbano”, según palabras del propio autor.

César Ruiz-Larrea Cangas es profesor de Proyectos en la E.T.S.A.M. desde 1979. Ha dedicado gran parte de su trayectoria a la reflexión teórica y práctica sobre arquitectura., turismo y medio rural en el entorno de lo que denomina “arquitectura bioclimática”, es decir respetuosa y capaz de garantizar la sostenibilidad. Ha recibido numerosos galardones como el premio ARCO de Arquitectura o el de CONSTRUMAT 2003 a la Innovación Tecnológica y obtenido la concesión de muchísimas obras por medio de concurso, como el centro cívico para La Vaguada en Madrid (1980). Asimismo es autor de diversas obras en relación con el bioclimatismo que le han valido premios diversos.

La elección de modelos no tradicionales para el diseño de hoteles en ámbito rural parece así que, poco a poco, va fraguando en la región, como evidencian otros ejemplos asturianos. Es el caso de *Ca'l Xabú* en Cuérgo (Aller), un proyecto hotelero redactado a finales de 2001 por los arquitectos gijoneses Ángel Casas Mayor, Víctor Longo y Esther Roldán, y cuya decoración corrió a cargo de Agustín Aramburu. El inmueble parte de una vieja casa que se ha recuperado, pero las necesidades de espacio hicieron precisa una ampliación en la que no hay con-

cesiones al pasado, y donde los amplios ventanales suponen una auténtica seña de identidad del inmueble.

En otros casos se combina lo antiguo y lo nuevo: así en *La Posada de Santa Quiteria* en Somaén (Soria), se logra un establecimiento de gran elegancia, incluido en la marca *Rusticae*, a partir de un inmueble del siglo XVIII, readecuado, y amueblado con piezas antiguas combinadas con modernos diseños de Le Corbusier o Norman Foster, en un alarde de saber hacer y buen gusto.

En Extremadura, otro ejemplo de apuesta por la modernidad lo hallamos en el Hotel Rural *El Turcal*, ubicado en Torremenga de La Verra en Cáceres. El establecimiento se asienta en un antiguo secadero de pimentón y unas tinadas (antiguas edificaciones de ganadería) de comienzos del pasado siglo. Según se destaca en la publicidad “La rehabilitación del conjunto se ha realizado respetando la estructura y materiales originales, todo ello al servicio de una arquitectura bioclimática de vanguardia”.

El hotel dispone de 11 habitaciones, 8 dobles y 3 especiales, y combina con gran acierto los materiales tradicionales de la primitiva construcción, con un gusto por la simplicidad y sinceridad moderna, en sus pies derechos vistos, o la ausencia de concesiones en las partes de nueva obra, destacando el vanguardista diseño de la escalera metálica.

En Pontevedra, en la localidad de Nigoi, se encuentra la casa rural *A Mimoreira*. Partiendo de una antigua casa de labranza edificada en 1903 integrada por dos construcciones en torno a un patio se acomete entre los años 2000 y 2003 una intervención vanguardista, que respetando los muros de piedra primitivos y la estructura original, logra unos resultados sorprendentes.

La elección de muebles modernos y ligeros, los grandes ventanales y la sabia combinación de materiales tradicionales y otros novedosos logran un ambiente

cálido y refinado, que se complementa con un patio dotado de un estanque con un guiño casi oriental.

Otro ejemplo lo encontramos en *El Juncal*, en Ronda, que si bien presenta un exterior de construcción tradicional andaluza al tratarse de un cortijo del siglo XVIII rehabilitado, muestra un interior que en cambio se ha tratado con criterio minimalista y resultados impactantes, que le ha valido un galardón de la revista *Gran Hotel*. Su directora, y artífice de la singular decoración, María Dolores Jiménez, según ella misma señala, buscaba algo diferente, “sencillo y moderno”, donde las paredes brillasen “con luz propia”, y lo consiguió, de eso no hay duda.

Los muebles se han escatimado en un afán de ofrecer lo esencial en amplios espacios en los que no estorba nada. Todo es blanco y sorprendente en su sencillez y cuidada forma, los halógenos logran una paz y una calma que el viajero agradece. Sólo alguna nota de impacto cromático en una alfombra o una pintura que anima el desnudo muro se concede a una retina que descansa entre esos blancos que recrean en su modernidad, un imaginario de cortijos y construcciones tradicionales reverberando al sol.

También partiendo de una edificación preexistente, abre sus puertas en la comarca turolense de Matarraña, *La Parada del Compte*. Aquí llama la atención que el inmueble no sea un viejo palacete o una casa popular, sino que se trata nada menos que de una estación de ferrocarril, la de Torre del Compte. La estación había permanecido más de veinte años cerrada hasta que fue adquirida en 1996 por sus actuales propietarios, Pilar Vilés y José María Naranjo. Es destacable este interés mostrado por una instalación del patrimonio industrial, un patrimonio que todavía hoy, y tras casi tres décadas de esfuerzos, cuesta trabajo hacer comprender, valorar y conservar.

Los espacios son amplios, de un cuidado y atrevido cromatismo. Las paredes

de ladrillo visto y los techos de madera contrastan con un mobiliario ligero y moderno y una interesante colección de pintura de artistas jóvenes. Destaca la distribución interna, con una planta baja que acoge el vestíbulo, recepción y el restaurante, y una superior a la que se accede por medio de una estilizada y etérea escalera. En este piso alto, se abre un amplio salón, a modo de *loft*, donde el confort va unido al diseño y el buen gusto.

Hay que señalar que hemos podido rastrear otros ejemplos de alojamientos rurales a partir de una estación de tren. Así en la localidad soriana de Almazán abre sus puertas el *Centro de Turismo Rural Estación La Dehesa*, ubicado en una antigua estación, construida en 1895.

En otras ocasiones son establecimientos dedicados antaño a otros usos los que se reforman, y se dotan de nueva función, como la *Cabaña Real de Carreteros* en Casarejos, también en Soria.

En Aracena (Huelva) hemos rastreado igualmente ejemplos de búsquedas novedosas que superan el adocenamiento de la vuelta a ese regionalismo andaluz tan del gusto de la arquitectura del turismo del sur de España. Se trata de iniciativas privadas para recuperar alguna casa tradicional en la localidad serrana de Valdelarco. Pero, en lugar de acudir a la solución manida de convertir la pequeña población en un núcleo de turismo rural, donde se desvirtúa por completo la actividad tradicional, aquí la solución es otra. Sólo se destina al turismo una pequeña parte del pueblo. Se rehabilitan los inmuebles con materiales novedosos, se rasgan amplios ventanales, y se decora con planteamientos de comodidad y modernidad, pero manteniendo el resto del núcleo con su actividad tradicional.

La Antigua Panadería, la Casa de Doña María, El zarzo de Nemesio y El Risco del Lomero son estos establecimientos que conjugan un respeto hacia el patrimonio constituido por la arquitectura popular con una apuesta radical por la vanguardia,

y los planteamientos bioclimáticos, sin concesiones al pastiche. Así, se mantienen muros tapiales y se integra la roca en la construcción, al tiempo que se buscan soluciones más etéreas para unos interiores diáfanos en los que la sierra de Aracena penetra a través de amplios ventanales.

En definitiva, por todo el territorio nacional van surgiendo, con más o menos osadía, con mayor o menor impacto, actuaciones tendentes a transformar la perversa tendencia a convertir las zonas rurales en estáticos paisajes condenados a no poder evolucionar jamás.



LAS COLECCIONES PRIVADAS DEL CARDENAL DESPUIG
Y DEL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA
EN MALLORCA, EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX, Y SU INCIDENCIA
EN EL DESARROLLO DE LA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA ISLEÑA

Margalida Albertí Cabot

1. INTRODUCCIÓN

Con el fin de profundizar en el estudio de la institución museística isleña, no podemos dejar al margen el análisis del coleccionismo, el cual nos permitirá comprobar su incidencia en el desarrollo de esta entidad. El análisis, en los siglos XVIII y XIX, se realizará a través de dos figuras significativas, Antoni Despuig i Dameto y el Archiduque Luis Salvador de Austria, que si bien pueden diferir en multitud de aspectos en sus respectivas actuaciones, de acuerdo con las diferentes épocas que les tocó vivir, tuvieron en común, la pasión de formar colecciones y de desarrollar proyectos museísticos de iniciativa privada. Su estudio, como uno de los antecedentes más significativos en la historia de los museos en Mallorca, nos ayudará a entender mejor la situación actual de esta institución.

La actividad coleccionista desarrollada por el Cardenal Despuig y el Archiduque Luis Salvador de Austria está ligada a su condición de eruditos, a la afición museística y fundamentalmente, a los continuos viajes realizados, en ambos

casos, por circunstancias personales. Italia será, básicamente el punto de referencia. En el caso del Cardenal Despuig por su condición religiosa y por su pasión por el arte, ésta última no exenta de la influencia ilustrada del momento¹. En el caso del Archiduque, además de ser su lugar de nacimiento y de residencia, que más tarde tendrá que abandonar por razones políticas, le interesa ciertamente como el resto del Mediterráneo, del cual se ocupará en el trabajo de investigación geográfica y antropológica, que llevará a cabo a lo largo de su carrera².

Las respectivas actuaciones de ambas figuras tendrán una repercusión en el ambiente cultural y artístico de Mallorca en los respectivos periodos, ya sea para hacer arraigar nuevas tendencias artísticas,³ como para ayudar a difundir, desde multitud de aspectos geográficos, antropológicos, culturales, artísticos, etc., las Islas por toda Europa.

La institución museística isleña será uno de los elementos que se verá influido por dichas actuaciones. De qué manera y cómo, se intentará exponer a continuación.

¹ Véase: Cantarellas, Catalina (1987): *La Arquitectura Mallorquina. Desde la Ilustración a la Restauración*, Institut d'estudis Balearics, Palma, p. 61

² Recordemos que Luis Salvador de Habsburgo-Lorena y Borbón nació en el año 1847 en el Palacio Pitti de Florencia. A lo largo de su vida tuvo tres lugares de residencia: Mallorca, Trieste y Ramleh, en Egipto. Lugares geográficos entorno a los cuales establecerá su línea de investigación.

Véase: Trias, Sebastián (1986): "Etnografía y folclore en Mallorca", en Aguirre, A.: *La antropología cultural en España. Un siglo de antropología*, PPU, Barcelona, p. 213-240

³ Acerca del tema de la repercusión de Despuig en el arte mallorquín véase: Cantarellas, Catalina, *La arquitectura ... Op. cit.*, p. 73 y ss.

2. LA HISTORIOGRAFÍA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios que hacen referencia a los aspectos relacionados con el coleccionismo, el surgimiento y la evolución del fenómeno museológico en Mallorca, y más concretamente los específicos sobre las colecciones del Cardenal Despuig y del Archiduque Luis Salvador se reducen a una diversidad de trabajos puntuales, dentro de las aportaciones bibliográficas locales, imprescindibles para resolver multitud de dificultades, al mismo tiempo que para realizar el análisis exhaustivo de la materia.

Como principales fuentes bibliográficas, respecto a la figura del Cardenal Despuig, hay que mencionar el catálogo de las colecciones realizado por Bover⁴, las publicaciones de Miquel Batllori⁵, el libro de Jaume Salvà⁶, los estudios de Catalina Cantarellas⁷, quien dedica un apartado a analizar además de su figura, la finca de Raixa y el museo, y la repercusión que tuvo el Cardenal en el arte mallorquín y, más recientemente, las publicaciones específicas de Guillem Rosselló sobre la colección Despuig⁸, en las cuales encontramos

otras referencias para el estudio de la colección⁹. En estos últimos trabajos se analiza, de forma esmerada, de qué manera se produjo la dispersión de la colección del Cardenal. Sobre este tema también hay algunas noticias de la época, aparecidas en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, que ya anunciaban su desaparición¹⁰.

Otros artículos como el de Mercedes Gambús¹¹ y el de Luis Ripoll¹², o la publicación de catálogos sobre determinadas colecciones¹³, nos ayudarán a perfilar la actividad coleccionista en los siglos XVIII y XIX y a descubrir cuáles serían los antecedentes más próximos.

Especial atención merecen las referencias bibliográficas sobre el Archiduque Luis Salvador de Austria. No cabe decir que son numerosas. Además de sus propias publicaciones, hay toda una serie de estudios que analizan su figura y su obra¹⁴. No obstante, las referencias al proyecto de creación del Museo Balear o a la creación de la casa museo de Son Marroig son muy reducidas. Como bibliografía más específica sobre este tema se puede consultar el artículo de Gloria Trias de Arribas¹⁵, y la de otros autores los cuales

⁴ Bover, Joaquín María (1846): *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma.

⁵ Batllori, Miguel (1946): *Cartas del Padre Bartolomé Pou al Cardenal Despuig*. Ed. Raxa, Palma.

Batllori, Miguel (1948): *El Cardenal Despuig y su tiempo. Conferencia leída en el salón de Actos del Excmo. Ayuntamiento de Palma día 31 de diciembre de 1945*, Imprenta Vich, Inca.

⁶ Salvà, Jaime (1964): *El Cardenal Despuig*, Palma.

⁷ Cantarellas, Catalina (1987): *La Arquitectura Mallorquina. Desde la Ilustración a la Restauración*, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma.

Cantarellas, Catalina (1978): "Raixa, una ampliación de la idea de villa italiana en Mallorca", en *Mayurqua*, 17, Palma, p. 79-83.

⁸ Rosselló, G.(2000): *Una experiencia museográfica: la desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Museo de Mallorca, Palma. Y el artículo Rosselló, G.(2003): "Antoni Despuig, un col·leccionista il·lustrat?", en *Randa*, nº 50, Curial, Barcelona, p. 76-88.

⁹ Hübner, Emil (1862): *Antike Bildwerke in Madrid*, Berlin

¹⁰ Ferrá, Bartolomé(1886): "Una excursión a Raxa", en *BSAL*, nº. 25, 1-2, y Estanislau de K. Aguiló (1898): "Perdua irreparable", en *BSAL*, nº. 7, p. 310-311.

¹¹ Gambús, Mercedes (1988): *El auge del coleccionismo en Mallorca en los siglos XVI y XVII*, en Actas del VII CEHA, Murcia, p. 161-166.

¹² Ripoll, Luis (1976): *Colecciones privadas de arte y artesanía en Mallorca*, Separata de "Balears, Antología de temas" t. 2., CITE, Palma.

¹³ Marqueses de Ariany y de la Cenia, A. Ayerbe (1920): *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Colección de Don Tomás de Veri*, Madrid.

¹⁴ Una recopilación de las fuentes bibliográficas y documentales sobre el Archiduque se encuentra en March, Joan,(1983): *S'Arxiduc*, Ed. Olaneta, Palma, p. 389-405. Esta publicación sigue la imprescindible obra sobre el Archiduque escrita por Ferrá, Bartolomé (1948): *El Archiduque errante*, Muntaner y Simón, Barcelona.

¹⁵ Trias de Arribas, Gloria (1992): "La collection de l'Archiduc Luis Salvador de Habsburg-Lorraine a Ma-

aportan datos más generales, que permiten ubicar la obra del Archiduque dentro de un contexto cultural mucho más amplio, como por ejemplo los trabajos de Sebastián Trias Mercant¹⁶, el Catálogo de la exposición de dibujos del Archiduque realizado por la Fundació “la Caixa” con motivo de la exposición de este material, el artículo de Daniel Cid sobre el concepto de la casa museo¹⁷, entre otros.

La literatura de viajes será, en todo momento, una referencia obligada. Respecto al siglo XVIII citar, como más significativos, a José Vargas Ponce¹⁸ y a André Grasset de Saint Sauveur¹⁹.

Dentro de la literatura romántica encontramos las publicaciones de Gaston C. Vuillier²⁰, Charles Toll Bidwell²¹, Charles William Wood²². Viajeros que coincidieron por las Baleares en tiempos del Archiduque, en cuyas obras encontramos referencias sobre sus colecciones. Respecto a los autores locales de este periodo, mencionar a Pablo Piferrer, Josep Maria Quadrado²³ y a Antoni Furió²⁴.

Resulta necesario hacer referencia, sobre todo como punto de partida, a los trabajos del resto de España, respecto a la materia en cuestión, los cuales contribuirán, en muchas ocasiones, a la aportación

de datos importantes, que ayudarán a definir la situación local. Citar, en cuanto al tema del coleccionismo, a Miguel Moran y Fernando Checa²⁵, y la traducción al castellano del libro de Schlosser²⁶.

La publicación de una de las obras más completas de la historia de la museografía española aparece en 1955 de la mano del historiador Gayá Nuño: *Historia y guía de los Museos de España*. Hay que mencionar que la obra de Gayá Nuño no deja de ser una guía de museos en donde se da información sobre sus contenidos y su historia, pero que reúne por primera vez, noticias significativas respecto a todos los museos de España y, por lo tanto, de gran utilidad, al mismo tiempo que trata el tema de la situación en las Baleares.

Antes de la publicación de esta obra, hay que indicar la aparición de la primera relación general de los museos españoles, que se publicó en Madrid, en 1845, bajo el título *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino*. Otras publicaciones son las de Ceferino Araújo Sánchez, *Los museos de España* (1875), donde se hace una crítica de la situación de los museos en aquella época.

orque”, en M. F. LAURENS, K. POMIAN (comp.), *L’Anticomanie Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales*, p.49-57.

¹⁶ Trias, Sebastián (1986): “Etnografía y folclore en Mallorca”, en Aguirre, A.: *La antropología cultural en España. Un siglo de antropología*, PPU, Barcelona, p. 213-240

Trias, Sebastián (1981): “Aproximació a l’obra de l’Arxiduc”, a *Estudis Baleàrics* 2, septiembre, Palma.

¹⁷ Cid, Daniel (1996): “La casa museo como memoria del individuo. Algunas consideraciones sobre esta tipología”, en *L’Arc*, n° 2, p. 57-59.

¹⁸ Vargas Ponce, José de, (1787): *Descripciones de las islas Pithiuses y Baleares*, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid.

¹⁹ Grasset de Saint Sauveur, André (1807): *Voyage dans les Illes Baléares et Pithiuses, fait les annés 1801-5*, Imp. L. Collin, Paris.

²⁰ Vuillier, Gaston C. (1895): *Miramar de Majorque*. París.

²¹ Toll Bidwell, Charles (1876): *The Balearic Islands*, Sampson Low & al., London.

²² Wood, Charles William (1888): *Letters from Mallorca*, Richard Bentley & Son, London.

²³ Piferrer, Pablo, y Quadrado, José María (1888): *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Las Islas Baleares*, Ed. de Daniel Cortezo, Barcelona.

²⁴ Furió, Antonio (1839): *Diccionario Histórico de los Ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Imp. Gelabert, Palma.

Furió, Antonio (1840): *Panorama óptico histórico-artístico de las Islas Baleares*, Imp. Pedro J. Gelabert, Palma.

²⁵ Moran, Miguel - Checa, Fernando (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas en la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid.

²⁶ Schlosser, Julius von (1988): *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Akal, Madrid.

El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos publicó, en 1925, una *Guía histórico-descriptiva de los Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos de España* bajo la dirección de Rodríguez Marín. Sólo se editó la parte correspondiente a los museos Arqueológico Nacional, el de Reproducciones artísticas, el Numantino de Soria, y los Arqueológicos de Cádiz, Ibiza y León. La otra parte correspondiente a los museos regidos por el Cuerpo, no llegó a aparecer, sólo algunas publicaciones aisladas, hasta que en 1939, creada la Inspección de Museos Arqueológicos, se editaron anualmente, desde 1940, las memorias sobre el funcionamiento de estos centros.

En los últimos años, a causa de la introducción de la museología en diversas Universidades como la Complutense de Madrid, o la Central de Barcelona, como curso de postgrado de dos años de duración, han surgido de la mano de sus directores y de otros autores, manuales y monografías donde se analizan cuestiones que van desde el origen y la evolución de los museos y la definición de su concepto, hasta el tratamiento de los aspectos museográficos como la conservación y preservación de los fondos, los espacios expositivos y las formas de exposición, así como su gestión: Fernández²⁷, Hernández²⁸, Rico²⁹, Lord³⁰, entre otros. La aparición del libro de M^a Bolaños³¹ ofrece una síntesis general que permite la comprensión de la génesis del fenómeno museístico en España, de su evolución histórica a través de los siglos,

y de sus aspectos más relevantes, siempre entendiendo el museo como una institución al servicio de la cultura.

Finalmente no podemos dejar de mencionar las referencias normativas que afectan a las Baleares: la Ley 12 /1998, de 21 de diciembre del *Patrimoni Històric de las Illes Balears*, y la reciente aprobada Ley 4/ 2003, de 26 de marzo de *Museus de las Illes Balears*, que contempla la creación de una red de museos por parte de la institución máxima responsable de las competencias en materia de cultura, el Consell de Mallorca.

3. APUNTES SOBRE EL COLECCIONISMO EN MALLORCA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Si bien, a lo largo de los siglos XVI y XVII, el coleccionismo en Mallorca se decantó hacia la pintura y el libro como piezas más apreciadas³², en el siglo XVIII los restos arqueológicos adquirirán una importancia primordial. Este cambio, que se produce de forma generalizada dentro del ámbito del coleccionismo, es fruto de la llegada de las nuevas corrientes ilustradas que se manifestaban en Europa desde mediados de siglo y que empiezan a notarse dentro de la sociedad mallorquina entre 1770 y 1775³³. A pesar de este afán por la arqueología no dejarán de aparecer en las colecciones, tal como antes sucedía, los libros, las monedas, y los objetos curiosos³⁴. De hecho, en el caso específico de Mallorca, Antoni Despuig además de la colección arqueológica, también creó una colección pictórica, una biblioteca y un gabinete numismático³⁵.

²⁷ Fernández, L. A., (1993): *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. 5º edición. Ed. Istmo, Madrid.

²⁸ Hernández, Francisca (1994): *Manual de museología*. Ed. Síntesis. Madrid.

²⁹ Rico, J.C.,(1994): *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos*. Ed. Sílex, Madrid.

³⁰ Lord, B., Lord, G. D. (1998): *Manual de gestión de museos*, Ariel, Barcelona.

³¹ Bolaños, María (1997): *Historia de los Museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Ediciones Trea, Gijón.

³² Véase: Gambús, Mercedes: "El auge del coleccionismo en Mallorca...", *Op. cit.*, p. 161-166.

³³ Cantarellas, Catalina, *La arquitectura ... Op. cit.*, p. 41

³⁴ Bolaños, María, *Historia ... Op. cit.*, p. 104

³⁵ Bover, Joaquín María(1846): *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma.

La admiración por la antigüedad, frecuente dentro del ambiente ilustrado de la época, se manifiesta en el campo del coleccionismo, con la obtención de obras clásicas, ya sea a través del impulso de excavaciones arqueológicas o bien por adquisiciones realizadas, fundamentalmente, en viajes a Italia. Este coleccionismo iba ligado normalmente a las clases sociales con disponibilidad económica que pudieran desarrollar dicha actividad. Dentro del Estado Español encontramos algunos ejemplos. Francisco Bruna, arqueólogo sevillano y amigo de Jovellanos, llevó a cabo excavaciones durante la década de 1780. Nicolás de Azara, que en sus viajes a Italia adquirió esculturas antiguas, formó una buena colección asesorado por el pintor y amigo A. R. Mengs³⁶. En el caso de Antoni Despuig, y el museo de Raixa, este interés por la antigüedad se demuestra con la adquisición de las piezas arqueológicas próximas, según Cantarellas, a la herencia clásica de Roma³⁷.

Estas colecciones, en la mayoría de ocasiones, derivarán en la formación de los llamados museos de antigüedades. El ejemplo más significativo lo encontramos en Roma con la formación del Museo Clementino, por ser su fundador el papa Clemente XIV. Éste fue el primer núcleo de los museos vaticanos. En España, el citado Francisco Bruna, formó uno en las salas del Alcazar de Sevilla, y en Mallorca, Antoni Despuig lo hará en Raixa.

El interés por la antigüedad, en el siglo XVIII, también propició la aparición de los gabinetes del mismo nom-

bre, iniciados al final de la centuria y que perdurarán a lo largo del siglo XIX. Mencionar, como el más significativo, el de los Capuchinos, y ya en el siglo XIX el de Joaquim Maria Bover, el de Antoni Furió³⁸, y posteriormente el de Pere de Alcantara Peña³⁹.

El Gabinete de antigüedades de los Capuchinos, llevado a cabo por Miguel de Petra (1741-1803), que también fundó un Gabinete de Historia Natural y una biblioteca⁴⁰, se dispersó en 1835 con la excaustración. Según indica Pere de Montaner Alonso se conserva un índice realizado por Juan Miguel Sureda y de Verí, marqués de Vivot, donde aparecen algunas de las piezas que en 1870 todavía conservaban los padres capuchinos y otras de su propiedad obsequiadas por el padre Andrés de Mallorca, además de algunas recogidas en diversas excavaciones. De esta manera la colección se irá ampliando y, junto con posteriores adquisiciones, dará lugar a la llamada colección Vivot⁴¹.

Otro tipo de coleccionismo, que también se llevará a cabo en el siglo XIX, es el carácter pictórico, normalmente desarrollado por la clase noble mallorquina que adquiriría obras de arte con las cuales enriquecía sus casas. Como ejemplo significativo encontramos la colección de Tomás de Verí y Togores (1763-1838) que la heredó de sus familiares. A pesar de dedicarse a la carrera militar y política engrosó la colección con la adquisición de obras de arte hacia 1816. El catálogo de ésta aparecerá publicado posteriormente⁴².

³⁶ Bolaños, María, *Historia ... Op. cit.*, p. 109

³⁷ Cantarellas, Catalina, *La arquitectura ... Op. cit.*, p. 74 y 77.

³⁸ Respecto al gabinete de Joaquim María Bover y de Antoni Furió véase Santamaría, A., (1970): "José María Quadrado, historiador," *Mayurqa III*, p. 113-119.

³⁹ De la adquisición de ésta última se interesó la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de Baleares, en 1907, por iniciativa de Bartomeu Ferrà aunque después las gestiones no prosperaron. Sesión de día 2-9-1907 y de día 22-10-1907. *Actas de la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de las Baleares*, vol. III.

⁴⁰ Véase: Biblioteca de estudios franciscanos, t. XXV (1920), p. 367, citado por Cantarellas, Catalina, *La arquitectura ... Op. cit.*, p. 153

⁴¹ Véase: Montaner Alonso, P. (1976): "El desaparecido Gabinete de Antigüedades de los Capuchinos en Mallorca y el origen de la Colección Vivot", a *Mayurqa*, 15, p. 199-208.

⁴² Véase: Marqueses de Ariany y de la Cenía, A. Ayerbe (1920): *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Colección de Don Tomás de Verí*, Madrid.

Además de estas iniciativas de carácter privado, que desembocaron en la formación de colecciones estrictamente relacionadas con su propietario, amante de la arqueología, de las bellas artes, de la numismática, de nuestras costumbres etc., recordemos que entre el siglo XVIII y el siglo XIX se produce de manera generalizada el tránsito del coleccionismo privado al museo público⁴³. En Mallorca, el hecho desamortizador de 1835 y de los años posteriores había desembocado en una destrucción del patrimonio eclesiástico, tanto en lo que se refiere al patrimonio inmueble, con el derribo de conventos y de iglesias, como con la alienación de los bienes muebles, con un único destino: la creación de un museo público. A pesar del esfuerzo de particulares y de los miembros, primero de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País y después de la Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, creadas en 1844, en un intento de dotar al patrimonio cultural de una mayor regulación ante la necesidad de detener su pérdida, no llegará a ser una realidad, a pesar de su problemática y de sus carencias que acompañarán su desarrollo, hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En el caso del Archiduque el tipo de coleccionismo que desarrolló estuvo ligado a su interés por la etnografía y la cultura Balear, fruto de su tarea investigadora, y de la influencia de las exposiciones universales, que como veremos tan bien conocía.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el coleccionismo estará íntimamente relacionado con los concursos y con los premios organizados

por ciertas sociedades recreativas y algunos establecimientos de la época, ante la necesidad de decorar las diversas dependencias que conformaban sus edificios. Se trata principalmente de un coleccionismo de carácter pictórico. Como ejemplos más significativos se pueden citar el caso del Círculo Mallorquín, la colección formada por el Consell General Interinsular, actual Consell de Mallorca, que lo heredó en parte de la Diputación Provincial, y el Gran Hotel de Palma. Asimismo, las exposiciones artísticas que se celebraron a comienzos del siglo XX ayudaron a aumentar estas colecciones, ya sea a través de la cesión de obras, por parte de los artistas expositores a la entidad organizadora, o bien a través de compras y subvenciones⁴⁴.

Mencionar finalmente que en esta época también los artistas conformaban sus propias colecciones, como fue el caso de Antoni Gelabert (1877-1932) que reunió un conjunto de piezas de arte cerámico⁴⁵.

4. ANTONI DESPUIG I DAMETO Y LA CREACIÓN DEL MUSEO DE RAIXA

Antoni Despuig i Dameto (Palma 1745- Lucca, Italia 1815) y la creación del museo de Raixa suponen el antecedente más inmediato en la creación de museos de iniciativa privada en Mallorca. Su vinculación con Italia, tanto en lo que a su carrera eclesiástica se refiere, recordamos que fue nombrado cardenal en 1803, como por su afición al arte harán que la relación con este país sea constante. A través de sus viajes y de su afán coleccionista, por otra parte, muy propio de la época, pudo reunir una importante colección

⁴³ Hernández, Fca., *Manual...* Op. cit., p. 23 y ss.

⁴⁴ Citar como ejemplo las exposiciones individuales organizadas a principios del siglo XX por el Círculo Mallorquín, mediante las cuales el artista tenía que ceder una obra a la Sociedad con el fin de poder realizar una exposición; o la creación, en 1876, del *Fomento de la Pintura y la Escultura*, institución patrocinada por la Academia Provincial de Bellas Artes de Palma con la ayuda de la Diputación Provincial, la cual organizaba exposiciones en su sede situada en el paseo del Borne de Palma.

⁴⁵ Véase: *Correo de Mallorca*, 9 de noviembre de 1921, citado por Perelló Paradelo, R., (1975): *El pintor Antonio Gelabert (1877-1932)*, Imp. Mossèn Alcover, Palma.

arqueológica, que provenía básicamente de las excavaciones realizadas en Ariccia (1787-1796). La mayoría de las piezas obtenidas llegaron a Mallorca y fueron instaladas en la finca de su propiedad, en Bunyola. Raixa se convirtió, de esta manera, en un museo que se mantuvo casi a lo largo de todo el siglo XIX. La colección fue ampliada, hacia 1826, por su sobrino, Juan Despuig y Zaforteza (1776-1853), conde de Montenegro.

El resto de colecciones creadas por Despuig, la pictórica, una biblioteca y un gabinete numismático, permanecían ubicadas en la casa que disponían los condes de Montenegro en Palma.

La idea de la creación del museo en Mallorca, con las obras escultóricas, data de 1793 y fue una realidad en 1796 con la contratación de artistas españoles e italianos que restaurarían y acondicionarían las piezas que formarían el futuro museo⁴⁶.

Las obras que conformarían sus colecciones aparecen recogidas en el inventario de Bover, y algunas fotografías⁴⁷ nos dejan constancia de ello. Por otra parte, Despuig dejó en Roma un ejemplar grabado de las piezas más notorias de su colección realizado por Rafael Morghen a la vez que dejó en Raixa dibujos de piezas italianas⁴⁸. Esta divulgación de la obra de arte empezará a ser frecuente en el último tercio del siglo XVIII con los grabados de monumentos arquitectónicos y vistas urbanas, lo cual culminará en el periodo romántico (1833-1868) con la edición de publicaciones ilustradas con grabados como *Panorama óptico histórico-artístico de las Islas Baleares* de Antoni Furió, *Recuerdos y be-*

llezas de España, de Piferrer y Parcerisa, *La España artística y monumental*, etc.,⁴⁹. Recordar también la realización por el Cardenal del Mapa de Mallorca (1784) con vistas de diferentes poblaciones de la Isla y del puerto de Palma.

Las obras estaban dispuestas en diferentes ámbitos de Raixa, aunque principalmente cabe citar tres de ellas como principales: el vestíbulo, una sala central, y una antesala⁵⁰. En la presentación de las colecciones también se verá reflejado el pensamiento racional propio de la etapa ilustrada. Se presentarán de manera ordenada, con una tendencia general a eludir las mezclas de objetos.

Para concluir podemos afirmar que la colección arqueológica del Cardenal Despuig fue pionera en Mallorca en un siglo importante para la historia de los museos caracterizado por el impulso de los estudios arqueológicos y la formación de colecciones de este tipo; el descubrimiento de la ciudad de Pompeya (1748) y las excavaciones de Herculano (1738); la aparición del primer tratado de *Museographia* de G. F. Neickel (1727); la creación de las academias de arte a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y lo más importante, el acto de conversión por primera vez, en Francia, de las colecciones privadas en públicas, a través de la creación del llamado *Museo de la República* (1793), futuro museo del Louvre.

4.1. LA DISPERSIÓN DE LA COLECCIÓN DESPUIG. DIVERSAS ACTUACIONES PARA EVITARLA

Antoni Despuig i Dameto creó, inicialmente, el Museo para su disfrute personal. En su testamento dejó escri-

⁴⁶ Véase: Salvá, Jaime, *El Cardenal ... Op. cit.*, p. 115., y Cantarellas, Catalina, *La Arquitectura ... Op. cit.*, p. 65.

⁴⁷ A partir de estas fotografías se hicieron posteriormente ediciones postales para dar a conocer los monumentos arquitectónicos, los principales lugares de interés, y los objetos artísticos de Mallorca como punto de atracción para los visitantes. Citar a modo de ejemplo "Recuerdo de Raxa". Álbum de 35 vistas con 30 postales a 2'50 ptas. Palma de Mallorca, de J. Obradors, Sabadell.

⁴⁸ Arxiu Truysols, Leg. VI, pl. 11: contiene un inventario de dibujos propiedad del Cardenal. Citado por Cantarellas, Catalina, *La arquitectura...*, *Op. cit.*, p. 66.

⁴⁹ Sanz de la Torre, Alejandro (1991): "La arquitectura de Palma de Mallorca en el grabado Ilustrado (siglos XVIII Y XIX)", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 73, Segundo semestre, Madrid, p. 218.

⁵⁰ Salvá, J., *El Cardenal ... Op. cit.*, p. 113.

to que éste y su biblioteca se pusieran al servicio del público. A pesar de sus propósitos el proyecto no cristalizó. La causa fue la desintegración de las colecciones en diversos estadios, lo que provocó su total dispersión⁵¹.

La Comisión de Monumentos de las Baleares⁵², en sesión extraordinaria del 5 de abril de 1898, se reunió para tratar el asunto de la desaparición de objetos y cuadros artísticos del Museo del Cardenal Despuig. La noticia ya había sido difundida en la prensa de la época, así como también en las páginas del *Boletín Arqueológico Luliano* entre 1886 y 1898⁵³, donde se denunciaba la expoliación de las obras de arte que allí se conservaban.

La salida de obras de arte, propiedad del Cardenal, fuera de la Isla ya se había producido y este mismo día, la Comisión, vía judicial, había impedido una segunda extracción de obras procedentes del Museo de Raixa, que iban a ser embarcadas.

El Ayuntamiento de Palma, en sesión de 19 de septiembre de 1896, había acordado poner todos los medios necesarios para que se hiciera efectiva la voluntad testamental a favor de los ciudadanos de Mallorca, y así evitar la desaparición de las piezas.

La Comisión, en estos casos, tenía que actuar para frenar la exportación de obras de arte, que se estaba produciendo en aquellos momentos⁵⁴. La disparidad de opiniones y controversias en el si de esta entidad, a favor y en contra de frenar la salida de objetos, provocaron en la sesión siguiente la dimisión de Joan O'Neill como Vicepresidente, aunque él alegó motivos personales. Le sustituyó en el cargo Francisco Manuel de los Herreros⁵⁵. El asunto de Raixa, en aquel momento, parece ser que no tuvo mayor trascendencia, aunque la opinión de Antonio Vives Escudero, autor de *El Catálogo Monumental de Baleares*, realizado en 1905, es muy clarificadora de lo que estaba pasando con las piezas: “Desgraciadamente las vicisitudes porque ha pasado la familia del conde de Montenegro ha sido causa de la desaparición de gran parte de dichos tesoros y como es natural han desaparecido las piezas mejores. El museo que formó el Cardenal Despuig comprendía además de las antigüedades clásicas de Raixa, las ricas colecciones de cuadros, tapices, muebles y libros, medallas y monedas que llenaban no solo el palacio de Palma sino todas las fincas y pertenencias de los Monte-

⁵¹ Véase: Rosselló, G. (2000): *Una experiencia museográfica: la desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Museo de Mallorca, Palma.

⁵² Las Comisiones Provinciales de Monumentos serían las encargadas de inventariar, recoger y clasificar los bienes artísticos de los conventos suprimidos por la desamortización. Sobre este tema véase: Morata J., (1994): “Consideraciones generales sobre la pérdida del patrimonio monumental y urbanístico”, en *Actes del III congrés EL nostre patrimoni Cultural: El patrimoni tudat (1836-1994)*, SAL, Palma, p. 239-252.

⁵³ Ferrà, Bme. (1886): “Una excursión a Raixa”, en *BSAL*, n.º. 25, 1-2 y Estanislau de K. Aguiló (1898): “Perdua irreparable”, *BSAL*, n.º. 7, p. 310-311.

⁵⁴ Por esta razón, se acordó pedir a la Diputación Provincial que apoyara a la Comisión en la empresa de la conservación del patrimonio mallorquín. Se acordó también exponer a la condesa de Montenegro, propietaria del Museo, su opinión contraría a su desaparición, y al conde de Montenegro que no continuaran las extracciones de objetos de arte del Museo. Además, y de acuerdo con lo que preveían los Estatutos de la Comisión, se informó de tal asunto a *Real Academia de San Fernando*.

⁵⁵ Joan O'Neill manifestó que ya que los objetos eran propiedad del conde de Montenegro entendía que la Comisión no podía disponer de ellos, y añadió que hacía algún tiempo que desaparecieron objetos de La Almudaina, concretamente una caja gótica y el arca de plata que contenía las reliquias de Santa Práxedes, sin que la Comisión hubiera hecho nada para impedirlo. Tal observación provocó seguidamente la reacción del ingeniero Eusebio Estada quien alegó: “(...)extrañaba del Sr. Vicepresidente, viniese á cohonestar la destrucción de los Museos de Despuig, comparando el caso con otros en que no concurren testamentos con cláusulas prohibitorias, no con legados a favor del público mallorquín.” Bartomeu Ferrà añadió que cuándo desaparecieron las arcas de La Almudaina ninguno de los presentes, excepto J. O'Neill, pertenecía a la Comisión y señaló, siempre velando por los bienes patrimoniales: “(...) que su silencio y pasividad de aquel entonces, no eran motivo ni razón para que la actual dejara de cumplir sus deberes”.

Sesión extraordinaria de día 5 de abril de 1898. *Actas de la Comisión de Monumentos Históricos artísticos de las Baleares*, vol. III.

negro. Se puede decir que hoy no queda más que lo que no han querido llevarse puesto que durante muchos años ha sido la cantera de coleccionistas y comerciantes⁵⁶. Por lo que se ha podido comprobar en las actas de la Comisión, no hay ninguna noticia al respecto hasta la sesión de día 14 de agosto de 1907, en la cual se hace incidencia en la aprobación de la conservación del museo artístico y arqueológico del Cardenal Despuig⁵⁷. Otras noticias, sobre las gestiones encaminadas a conservar el Museo de Raixa, las encontramos en los escritos de Pons Fàbregues y en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* entre 1917 y 1918⁵⁸.

Gracias a la reciente publicación del libro de Guillem Rosselló Bordoy⁵⁹ sabemos que el escultor Llorenç Rosselló Rosselló (Alaró 1867-Palma, 1901)⁶⁰ realizó entre 1897 y 1900 todas las gestiones necesarias para llevar a cabo la venta de objetos del museo, hasta que se celebró la subasta pública en París el día 11 de julio de 1900. Los contactos fueron realizados con Carl Jacobsen, un coleccionista que contó con el asesoramiento de arqueólogos expertos para formar su colección de escultura clásica a finales del siglo XIX y que, posteriormente, pasó a formar parte de la Glyptoteca danesa, la NY Carlsberg Glyptotek de Copenhague⁶¹.

La tarea de la Comisión para frenar la salida de las obras de arte del cardenal

Despuig tuvo que necesitar del soporte de las instituciones locales del momento: la Academia Provincial de Bellas Artes, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la Junta del Patronato del Museo Provincial, y la Sociedad Arqueológica Luliana, las cuales unieron sus esfuerzos para alcanzar el objetivo mediante la creación de una comisión mixta. Si bien en un primer momento los herederos de Despuig propusieron a la Diputación la adquisición de la colección, y los miembros de la Sociedad Arqueológica Luliana aportaron, para tal ocasión, una importante cantidad económica⁶², finalmente fue el Ayuntamiento que, en 1923, adquirió la parte de la colección que quedaba en Mallorca y que después pasó a formar parte del Museo de Historia de la Ciudad, creado en 1932 en el Castillo de Bellver⁶³.

Según Guillem Rosselló la parte de la colección que ha quedado en Mallorca contiene un buen número de esculturas, lápidas y objetos romanos y copias clásicas del siglo XVIII. Una parte del conjunto expuesto proviene de las excavaciones de Ariccia. También hay un retrato del Cardenal, una pintura de la escuela clasicista de Raixa y un ejemplar del mapa de Mallorca llevado a cabo por Despuig en el año 1785. En 1995 se procedió a un nuevo montaje de las piezas simulando su ubicación originaria en la finca de Raixa.

⁵⁶ Vives Escudero, A., (1905): *Catálogo Monumental de Baleares*, p.556.

⁵⁷ Sesión de día 14 de agosto de 1907. *Actas ...* vol. III.

⁵⁸ "Noticias", 1917, *BSAL*, n.º. 16, p. 383, en donde habla de la salida de la carta Valseca hacia Barcelona, y Pons Fàbregues, B., (1918): *El museo de Raixa. Gestiones para lograr su conservación*, Imp. de J. Tous, Palma., y *BSAL*, t. XVII (1918-1919), pp. 48, 95-96, 223-225, 240, 301-302, 351.

⁵⁹ Rosselló, G. (2000): *Una experiencia museográfica: la desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Museo de Mallorca, Palma.

⁶⁰ Acerca de la figura y de la obra de Llorenç Rosselló véase: Riera, J., (2002): *El escultor Llorenç Rosselló (1867-1901)*, Consell de Mallorca, Ajuntament d'Alaró, Palma.

⁶¹ Véase: Rosselló, G. (2000): *Una experiencia museográfica: la desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Museo de Mallorca, Palma.

⁶² La relación de los miembros, junto con las cantidades de dinero que aportaron cada uno de ellos, aparece recogida en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana (BSAL XVIII 1918-19)*, p. 301-302). Posteriormente esta contribución fue devuelta a cada uno de ellos a causa de las noticias negativas que llegaban entorno a la adquisición del Museo por parte de la Diputación.

⁶³ La creación del Museo de Historia de la Ciudad responde a la iniciativa de creación de los museos municipales a partir de los Reales Decretos del Ministerio de Instrucción Pública de 24 de julio y 18 de octubre de 1913. De esta manera el Estado autorizaba por Ley la creación de museos municipales en aquellas ciudades que tuvieran una importancia tradicional y artística.

Finalmente, respecto al resto de colecciones formadas por el Cardenal, sobre todo la de carácter pictórico, el artículo de Guillem Rosselló es bastante clarificador de la dispersión de la colección. Lo poco que pudo adquirir el Govern Balear se conserva hoy en el Museo de Mallorca⁶⁴.

Para concluir podemos afirmar que la iniciativa llevada a cabo por Despuig fracasó en el intento de que las colecciones pasaran a formar parte, en un futuro, de un museo público. A pesar de todo, lo que se ha podido recuperar para Mallorca se conserva en diferentes museos y hoy se puede visitar.

5. EL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA I EL MUSEO BALEAR

Luis Salvador de Habsburgo-Lorena (1847-1915) llegó a Mallorca en el año 1867. Adquirió las fincas de Miramar, Son Gallard, Sa Coma, Son Galceran, Son Marroig, s'Estaca, y Son Moragues, en el término municipal de Valldemossa.

En Son Moragues, propiedad adquirida a la viuda de Antoni Moragues y a su hijo⁶⁵ instaló el llamado *Museo Balear*. Este museo no se llevó a cabo y quedó en proyecto. Las colecciones, hoy dispersas, conservadas en las diferentes fincas de sus herederos, demuestra lo que hubiera podido ser la idea del Archiduque. Elaboró un proyecto de museo agrícola e industrial que mostraría la cultura material balear. Se conserva un borrador de carta, dirigida a todos los productores e industriales de las Baleares, en la cual queda manifestada su idea⁶⁶. El Archiduque contempla, en ésta, una di-

versidad de aspectos como el concepto de público, cuando la dirige al viajero de comercio i al extranjero; el emplazamiento, cuando lo ubica en Son Moragues, y tiene en cuenta que está situado en la ruta Valldemossa, Deià, y Sóller, y a pocos kilómetros de Palma. También hace hincapié en conceptos como exposición permanente y exposición temporal, por lo tanto tiene en cuenta aspectos como la dinamización del museo; contempla igualmente el sistema de ingreso de los objetos, a través del depósito; el transporte de las piezas, a cargo de aquellos que quieran exponer los objetos, y finalmente la dirección del museo quien decidirá las piezas que se tienen que exponer. Todos estos aspectos hacen pensar en un perfecto conocimiento del Archiduque del funcionamiento de la institución museística.

Guillem Rosselló Bordoy, lo considera uno de los precedentes en la creación de un museo de artes y tradiciones populares en Mallorca. Hecho que, según este autor, se hizo realidad, con la creación de la Sección Etnológica del Museo de Mallorca en el municipio mallorquín de Muro⁶⁷.

El *Museo Balear* de Son Moragues destinado a empresarios y a productores para que pudieran incorporar en aquel espacio una feria y muestra de su producción, estaba estructurado en doce bloques: etnografía, vestimenta y objetos relativos a la población; agricultura: productos brutos y productos elaborados; ganadería: lana, pieles, etc.; instrumentos agrícolas; industrias textiles; industrias cerámicas; industrias metálicas; lo que él llama industrias “montañísticas”; objetos “petrográficos”;

⁶⁴ Rosselló, G., «Antoni Despuig...», *Op. Cit.*, p. 82 y ss.

⁶⁵ Archiduque Luis Salvador, *Lo que sé ... Op. cit.*, p. 61.

⁶⁶ La carta aparece transcrita en: March, J., *S'Arxiduc*, *Op. cit.*, p. 242. La fecha de inauguración del museo se fijó el 1 de mayo de 1888 aunque a finales de enero de 1893 todavía se estaba acondicionando el museo. March, J., *S'Arxiduc*, *Op. cit.* p. 259.

⁶⁷ Hay que mencionar que anterior a la instalación museográfica de Muro se creó el Museo Regional de Artà, en 1928, con una sección de etnología promovida por Jaume Sanxo i Pou con objetos de hierro, cerámica y diversas actividades artesanales como la fabricación de tejidos. Rosselló Bordoy, G., (1966): *Museo de Mallorca. Sección etnológica de Muro*. Guías de los Museos de España XXVIII, Museo de Mallorca. Ministerio de Educación. Dirección General de Bellas Artes. Madrid. p. 12

objetos paleontológicos; y objetos “viviétes”. También prevé una exposición retrospectiva permanente en otra sala de Son Moragues con objetos antiguos de las Islas. En el libro *Lo que sé de Miramar* nos lo describe de esta manera: “... conte un principi de museu d’objectes y productes de ses illes, y algunes pintures de pintors mallorquins...”⁶⁸.

En la iniciativa del Archiduque caben tener en cuenta, principalmente, dos elementos vertebradores: el etnográfico y la influencia de las exposiciones internacionales de carácter universal.

En cuanto al primer concepto, mencionar que ya en el siglo XIX el interés por un conocimiento del ser humano se hace patente en el ámbito museístico. Así el Museo Arqueológico Nacional, creado en 1867, incorpora una sección etnográfica⁶⁹. De todas maneras esta disciplina se verá reforzada con la creación de asociaciones de estudiosos como la *Société ethnographique* de París (1838) y el *Ethnological Society* de Londres (1843), las cuales a través de sus respectivas publicaciones *L’instruction générale aux voyageurs* y *Notes and Queries on Anthropology* difunden metodologías reglamentarias que permiten obtener unos conocimientos etnográficos a través de los viajes⁷⁰, lo cual se manifiesta en la figura y en la obra del Archiduque.

En la forma de entender los museos de etnología en el siglo XIX y, en el caso concreto de Mallorca, hace falta tener en cuenta el desarrollo del llamado discurso folclórico. Este discurso, si bien durante la primera mitad del siglo XIX

se decantó hacia la tradición oral, las creencias y los valores morales, a partir de la segunda mitad ampliará su interés hacia la cultura material: herramientas de trabajo, instrumentos musicales, mobiliario, etc. Dentro de esta última modalidad serán los países escandinavos los que desarrollaran multitud de iniciativas entre 1870-1914⁷¹. Simultáneamente a este discurso tiene lugar otro, el antropológico, relacionado con el hombre pero mucho más próximo a la tradición anglosajona. Dentro de la línea más folclorista es donde se debe incluir el proyecto de museo creado por el Archiduque, con un planteamiento metodológico influido seguramente por su sistema de trabajo, publicado en Praga en 1869, las “*Tabulae Ludovicianae*”, cuestionarios sistematizados, que constituyen la base de todos sus estudios posteriores⁷².

Respecto al segundo concepto, la influencia de las exposiciones universales será notoria⁷³. De hecho algunos museos surgieron a partir de estas muestras, las cuales contemplaban una sección etnográfica y al finalizar se consolidaban como museo estable. Como ejemplos significativos podemos citar el *Museo del Hombre* de París, instalado en el Trocadero que proviene de la Exposición Universal de 1878, el *Museo Etnográfico Giuseppe Pitré*, de la exposición Universal de Palermo de 1891, el Museo de Historia Natural de Chicago, de la Exposición Colombina de 1893, etc.⁷⁴.

Otras instalaciones también tendrán su punto de partida en este tipo de muestras. Se trata del Pueblo Español de

⁶⁸ Las pinturas corresponden a O’Neille, Salvador Morell i Fontirroig Archiduque Luis Salvador, *Lo que sé ... Op., cit.*, p. 31.

⁶⁹ Bolaños, María, *Historia ... Op. cit.*, p. 269

⁷⁰ Trias, Gloria, *La collection ... Op. cit.*, p. 50

⁷¹ Bolaños, M., *Historia ... Op. cit.*, p. 275

⁷² Sobre el método etnográfico aplicado por el Archiduque, véase: Trias, S., “Etnografía y Folclore...”, *OP. cit.*, p.217 y ss.

⁷³ Las exposiciones universales tenían el objetivo principal de mostrar el avance en la producción industrial y publicitar los productos mediante su exposición. Se tiene constancia de la visita del Archiduque a diversas exposiciones universales. En 1876 visitó la exposición de Filadelfia, en 1881 la Exposición Universal de Melbourne, en 1900 la Exposición Universal de París, entre otras.

⁷⁴ Bolaños, María, *Historia ... Op. cit.*, p. 271

Barcelona, ubicado en Montjuïc, realizado con motivo de la exposición Internacional de 1929 como museo al aire libre, cosa que también se realizará en Palma muy posteriormente, en 1966.

5.1. SON MARROIG.

LA CASA MUSEO EVOCADORA DE LA MEMORIA DEL ARCHIDUQUE

El proyecto del *Museo Balear* no prosperó. Doce años después del retorno del Archiduque hacia la Bohemia, otra finca de su propiedad, Son Marroig, adquirida en 1877, se convertía en la casa museo que tendría que evocar su memoria.

La voluntad del Archiduque hizo que su secretario Antoni Vives Colom y sus hijos fueran los herederos. Aunque Antoni Vives, máximo colaborador suyo, murió pocos años después del Archiduque, en 1926 se abrió el museo, regentado por su hija Luisa Magdalena. Actualmente es su nieta Isabel Vives quien se hace cargo.

Por otra parte, muy posteriormente a la muerte del Archiduque, en la Bohemia, se llevó a cabo un proyecto museístico de recuperación de la antigua arquitectura rural de la región, que según J. March era un viejo sueño del Archiduque⁷⁵.

Cuando hablamos de la casa museo hay que tener en cuenta una serie de aspectos. Generalmente surge a partir de una colección privada, vinculada con alguna personalidad notoria de la historia local o nacional. Se caracteriza principalmente por ser un espacio privado que se transforma en público, con todas las dificultades que esta conversión comporta. Los objetos, de uso cotidiano, pierden su función originaria y una vez museizados cobran el valor de documento⁷⁶. Esta modalidad mu-

seística proliferó, sobre todo, durante la primera mitad del siglo XX.

Son Marroig fue una de las fincas del Archiduque en Mallorca, aunque no fue su residencia habitual. A pesar de eso, dispone de algunos elementos arquitectónicos realizados en su época ya que él intervino de manera puntual. Introdujo una serie de modificaciones⁷⁷ como el aljibe, un sistema de reforzamiento de la torre de defensa del siglo XVI y de la fachada que da al mar, y el templete erigido por iniciativa suya haciendo uso de la herencia clásica en sus diferentes acepciones⁷⁸.

Respecto a las colecciones que encontramos en Son Marroig, hay que distinguir entre aquellos objetos que pertenecieron personalmente al Archiduque y otros que pueden tener cierta relación, ya sea porque pertenecieron a personas de su entorno o a personas contemporáneas de sus herederos. Entre los primeros hay que citar la colección de cerámica de reflejos metálicos, evocada por Gaston Vuiller en sus visitas a Miramar⁷⁹, diversas fotografías, documentos y objetos personales, como manuscritos y dibujos originales del propio Archiduque, publicaciones y reediciones de sus obras, los cañones del Nixe, ubicados en la entrada de la casa, cierto tipo de mobiliario, etc. De todas maneras el elemento más destacado, en el caso de Son Marroig, será el entorno. Aquí el paisaje natural jugará, en todo momento, un papel muy importante. Este punto cobra sentido si tenemos en cuenta que el Archiduque sentía una especial predilección por todo aquello ligado a la tradición y al mundo rural. Por lo tanto el lugar escogido para evocar la memoria del Archiduque está muy próximo a su

⁷⁵ Según Joan March este proyecto se llevó a cabo en 1967.

March, J. *S'Arxiduc*, *Op. cit.*, p. 381

⁷⁶ Cid, D., "La casa museo..." *Op. cit.*, p. 58

⁷⁷ Archiduque Luis Salvador, *Lo que se ... Op. cit.*, p. 47

⁷⁸ Cantarellas, Catalina, *La Arquitectura ... Op., cit.*, p. 495.

⁷⁹ Vuiller, Gaston, (1987): *Archiduque Luis Salvador. Miramar de Mallorca. Seguido de Lo que se de Miramar. Flors de Miramar. Indicaciones a los que visitan Miramar*, J. J. Olañeta, p. 68 y 69.

idea primigenia. Fue y sigue siendo actualmente un espacio emblemático, cargado de simbología.

6. CONCLUSIONES

El coleccionismo en Mallorca, en los siglos XVIII y XIX, se caracteriza de manera generalizada por ser de iniciativa particular, estar desarrollado por personas eruditas que pertenecían a las clases privilegiadas con posibilidad de viajar, y sobre todo por desembocar las colecciones, con el tiempo, en la creación de museos tanto en la vertiente arqueológica, desarrollada en el siglo XVIII, como en la antropológica llevada a cabo en el siglo XIX. No pasa lo mismo con las colecciones de carácter pictórico que se formaron en Mallorca en el cambio del siglo XIX al XX. En este periodo de tiempo, el tipo de coleccionismo que se llevará a cabo es de cariz institucional y totalmente desligado del panorama museístico de la época, al menos en un primer momento.

El siglo XVIII aporta a la historia de los museos la creación de los llamados gabinetes de antigüedades y de historia natural que se difunden por toda Europa desde 1750. Así, la creación del museo en Raixa, por parte del Cardenal Despuig, fue un ejemplo pionero en Mallorca, a pesar de que el proyecto no tuvo los resultados esperados a causa de la casi total dispersión posterior. Las pocas piezas que de alguna manera se han podido recuperar ingresaron en su momento en el Castillo de Bellver.

En el siglo XIX, la actuación del Archiduque marcará otro hito importante en la historia de los museos mallorquines. Intenta crear el llamado *Museo Balear* que tampoco dará los frutos esperados pero que demuestra, en su planteamiento, un perfecto conocimiento del funcionamiento de la institución museística en un momento en el que, en

Mallorca, la historia de los museos todavía se estaba gestando. De hecho el panorama no era muy esperanzador. Hasta 1886 no se instaló en la Lonja el museo Provincial de Bellas Artes de Palma, con objetos procedentes de la desamortización y después de una dilatada etapa de formación. Diferente fue la iniciativa privada de creación del Museo Arqueológico Luliano. Bajo la dirección de la Sociedad Arqueológica Luliana el 21 de enero de 1881 se institucionalizó la creación del museo, y se publicó además, por parte de su director Bartomeu Ferrà, el catálogo de objetos presentados en su inauguración el 30 de enero de 1881⁸⁰.

En Mallorca el cambio de siglo XIX al XX aportará al campo museístico la creación de museos locales de carácter interdisciplinario. Se trata de colecciones formadas básicamente por aficionados o coleccionistas que subsisten gracias a su colaboración desinteresada. En el ámbito nacional, el nacimiento de estos establecimientos normalmente de carácter etnográfico e histórico se produce de forma oficial en 1913, fecha en la cual el Estado autoriza, mediante el Real Decreto de 24 de julio y de 18 de octubre de 1913, la creación de museos municipales, para aquellas ciudades cuya importancia tradicional y artística, así lo exija. Dentro de este contexto legal se puede enmarcar la creación del Museo de Son Marroig concebido como la casa museo del Archiduque, y por lo tanto con un fuerte sentimentalismo hacia el pasado de la localidad, vinculado, en este caso, con el establecimiento de una de sus principales residencias en el municipio de Valldemossa.

La vinculación, tanto del Cardenal Despuig como del Archiduque Luis Salvador, con Mallorca fue muy provechosa en multitud de aspectos. Para el campo de la institución museística isleña ambos personajes, con sus respectivas

⁸⁰ Ferrà, Bme. (1881): *Catálogo de los objetos presentados para su inauguración y expuestos en el colegio de Nuestra Señora de la Sapiencia*. Imp. Pedro J. Gelabert, Palma.

actuaciones, marcan dos hitos primordiales en la historia de esta entidad. Suponen los antecedentes más próximos de dos disciplinas museísticas que en nuestra Isla necesitarán de mucho más tiempo para desarrollarse.

Ambas figuras han sido reconocidas por la sociedad mallorquina y han recibido, en su momento, los homenajes pertinentes. En el caso del Archiduque, incluso algunos autores lo han considerado pionero en la promoción del

turismo en Mallorca. Diversos hechos lo avalan. Miramar se convirtió en un punto de reunión de otros viajeros y de personalidades relevantes del momento. Contribuyó a la creación de establecimientos gratuitos como Ca Madó Pilla, y publicó obras como *Lo que algunos quisieran saber* (1909) dónde invita a los visitantes a viajar a Mallorca.

Dos figuras por lo tanto que no podemos dejar al margen cuando hablamos de patrimonio cultural y turismo.



DEL CAOS AL ORDEN: EL PROYECTO DE RECUPERACIÓN
DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL MUNICIPAL DE SAN
BARTOLOMÉ DE TIRAJANA (GRAN CANARIA, ISLAS CANARIAS)

Víctor M. Bello Jiménez, Erika Rodríguez Artiles
y Rocío Sánchez González
Archiveros Municipales de San Bartolomé de Tirajana
(*Gran Canaria, Islas Canarias*)

INTRODUCCIÓN

El Municipio de San Bartolomé de Tirajana es el más extenso de la Isla de Gran Canaria (Islas Canarias). Ocupa la quinta parte del territorio insular (334,7 km²), y se extiende desde la zona de costa hasta la de medianías.

La consolidación de los municipios modernos en Canarias arranca hacia 1835, aunque en San Bartolomé de Tirajana no contamos con documentación municipal hasta 1870.

En las Actas de Pleno del Consistorio Municipal se refleja el déficit económico constante que caracteriza al Municipio durante el siglo XIX y gran parte del XX. Durante esta etapa histórica, al igual que en los anteriores siglos, la población se encontraba concentrada en la zona de medianías, sobre todo en lo que hoy se conoce como Casco de la Villa (también Santiago de Tunte), y su economía era eminentemente agrícola, destacando el cultivo del tomate en la zona costera hasta mediados de la última centuria.

Hacia mediados de la década de 1960 se produce un punto de inflexión en el devenir histórico del Municipio que está marcado por el cambio de economía, pues paulatinamente se derivará hacia la industria hostelera. Las consecuencias del cambio económico

pronto se verán reflejadas en la población y en la propia administración de San Bartolomé de Tirajana.

En los años 50 del pasado siglo, la población era de 8.810 habitantes, de los cuales sólo 400 vivían en la zona de costa¹. En la actualidad el Municipio cuenta con 46.568 habitantes de derecho, pero con la población flotante como consecuencia de la afluencia turística se llega a más del doble, y se concentra en su gran mayoría en la zona costera, lo que promocionalmente se denomina *Maspalomas Costa Canaria*.

Este desarrollo turístico ha incidido de forma sobresaliente en la producción documental del Consistorio, lo que a su vez se ve reflejado en el Archivo Municipal y las necesidades de una gestión eficiente del mismo.

Como señalara Antonia Heredia, el desarrollo administrativo y las cada vez mayores competencias de los Ayuntamientos, a lo que se unen las exigencias de los ciudadanos, ha provocado un crecimiento exponencial del volumen documental², y en San Bartolomé de Tirajana, además de la complejidad burocrática creciente, no podemos olvidar la documentación que se genera como consecuencia del desarrollo turístico. Así ocurre con las licencias de obras, las li-

¹ Archivo Municipal de San Bartolomé de Tirajana (A.M.S.B.T): Censo de Población de 1950, Sig. R-360.

² HEREDIA HERRERA, Antonia: "Los Archivos Municipales y la Archivística". Revista de la ANABAD, XL (1990) 2-3. Pág. 22.

cencias de apertura (entre 1969 y 1989 se conceden más de 6000), la solicitudes de ocupación de vías públicas para terrazas, venta ambulante, plusvalías; en definitiva, todo un conjunto de series documentales que son consecuencia directa de esta nueva industria.

El vertiginoso aumento de producción documental y las necesidades de un gobierno ágil y eficaz, enfocado no sólo a los ciudadanos de derecho, sino también a cubrir las demandas del turismo, requiere del desarrollo de una gestión archivística eficiente, que en el municipio que nos ocupa ha pasado por diversas etapas, como detallaremos a continuación.

LUCES EN LA SOMBRA

Hasta la década de 1970 la economía estaba basada fundamentalmente en el sector primario, lo que hacía del Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana una entidad con una economía precaria y la génesis de un volumen documental escaso, por lo que no se requirió de la presencia de un archivero que se encargase exclusivamente de la gestión documental, quedando ésta en manos del propio Secretario de la Corporación. Pero con el cambio económico anunciado anteriormente y el consecuente desarrollo administrativo, se hará imprescindible la presencia de dicha figura.

La primera contratación se realizó en 1978, desempeñando su labor hasta 1987. Entre estos años el archivero se encargó de realizar una clasificación y ordenación del fondo documental utilizando como descriptor el sistema tradicional de fichas, apoyado a su vez en un cuadro de clasificación codificado, aunque insuficiente. En esos momentos, el Archivo se ubicó en los sótanos de las Casas Consistoriales, y el volumen documental tratado ascendía a 2.200 cajas.

LA FUERZA DEL CAOS

Desde la década de 1980, ante la necesidad imperiosa de gestionar todo el

desarrollo que se venía produciendo a partir del *boom* turístico en la costa del Municipio, los administradores se vieron obligados a establecer en la misma unas Oficinas Municipales capaces de atender el cada vez más creciente volumen poblacional. Mientras las Casas Consistoriales permanecían en el Casco de la Villa, paulatinamente, las oficinas municipales se fueron trasladando hacia la zona turística. Hecho que se reflejó en el Archivo Municipal al verse dividido en dos sedes, la del Casco de la Villa que custodia la documentación que abarca el período de 1870 hasta 1990, salvo para algunas series que cubren una cronología más amplia; y la sede de Maspalomas, que custodia la documentación generada a partir de 1990.

Por otro lado, a partir de 1987 el archivero dejó su lugar a un encargado sin formación técnica específica que se responsabilizó de la sede de Maspalomas, y a un vigilante de escuelas para las dependencias de archivo de las Casas Consistoriales, para que al final quedase el primero a cargo de ambas sedes.

Durante todo este tiempo, y hasta octubre de 2001, cualquier labor técnica quedó totalmente paralizada, salvo las transferencias realizadas desde la sede de Maspalomas hacia la del Casco de la Villa, que eran hechas sin ningún control archivístico, porque los expedientes transferidos no iban acompañados del boletín pertinente. Cuando el archivo de las Oficinas Municipales de Maspalomas se veía colapsado, la documentación más antigua se metía en cajas sin ningún tipo de descripción y eran transportadas al sótano de las Casas Consistoriales, donde eran literalmente arrimadas y amontonadas, convirtiéndose en un *mare magnum*, o cajón de sastre, en el que era tremendamente difícil localizar un documento o expediente solicitado con la rapidez necesaria que requiere la agilidad administrativa demandada por los ciudadanos, cuando no imposible. Resultaba abru-



Fig. 1. Imágenes del estado del Archivo Municipal de San Bartolomé de Tirajana en octubre de 2001.

madora la sola visión del estado en que se encontraba gran parte del Patrimonio Documental Municipal de San Bartolomé de Tirajana.

ORDEN VERSUS CAOS

Ante la situación descrita más arriba, el Archivo Municipal de San Bartolomé de Tirajana, considerado no sólo como el lugar en el que se custodia la memoria del Municipio, como es creencia común entre la mayor parte de la ciudadanía, sino como el centro neurálgico de la gestión documental del Consistorio, requería del desarrollo de unos trabajos técnicos encaminados a una eficacia de localización y servicio de todos y cada uno de los expedientes y libros que custodia.

Hoy en día, lo común a la hora de emprender una actuación archivística es la creación de un sistema integral de organización y gestión del fondo documental municipal, entendido como la aplicación de los trabajos archivísticos desde las propias oficinas en que se genera la documentación hasta su depósito en el archivo definitivo, debiéndose aplicar unas técnicas de tratamiento con mayor o menor desarrollo según el estadio administrativo en que nos encon-

tremos (esto es, los archivos de oficina, archivos centrales o intermedios y los archivos históricos o definitivos), pues los archiveros no somos “*ni conservadores del pasado ni servidores del presente, sino que debemos atender a los dos frentes*”³.

Cuando los archiveros llegan a una Administración Local a desarrollar los trabajos para los que son requeridos, es común que opten por atender la dimensión administrativa del archivo (documentación más reciente) con mayor urgencia, relegando a un segundo plano la documentación meramente histórica, pues así lo suelen solicitar los responsables de dicha Administración, lo cual es loable toda vez que esto tiene mayor incidencia en las necesidades demandadas por los ciudadanos⁴.

En nuestro caso, a pesar de las necesidades archivísticas que se apreciaban en las oficinas, era urgente acometer la labor de recuperación de la documentación custodiada en los sótanos de las Casas Consistoriales, pues los procesos de deterioro a los que estaba sometida (humedad, suciedad, etc.) requería de una actuación directa y con carácter de urgencia para poner freno a los procesos degradantes y salvar esta parte del Patri-

³ HEREDIA HERRERA, Antonia: *Opus cit.* Pág. 23-24.

⁴ En el Ayuntamiento de Málaga, por hacer referencia a un ejemplo reciente, se optó por la gestión de lo administrativo. Los trabajos que vienen desarrollando se pueden ver en VILA GONZÁLEZ, M^a Isabel: “Un sistema integral para la organización y gestión de los centros archivísticos en el Ayuntamiento de Málaga: Fases y Desarrollo”. I Jornadas Técnicas de Archivos en la Administración Local. Archivos de Gestión Municipal. Celebradas los días 16 y 17 de octubre de 2003 en Málaga.

monio Documental Municipal, para con ello poder legarla a las generaciones futuras en un estado de preservación que garantice su perdurabilidad en el tiempo sin riesgo de pérdida.

Cuando llegamos a San Bartolomé de Tirajana lo primero que debimos hacer para desempeñar nuestra labor fue elaborar un plan de actuación diacrónico en el que sustentar el desarrollo de los trabajos. A continuación, se plantearon las diversas fases de trabajo:

1ª Fase: identificación e información sobre la ubicación y estado inicial del fondo documental.

2ª Fase: análisis de la situación.

- Volumen documental existente.
- Nivel y tipo de descripción existente.
- Identificación de las series documentales que conforman el fondo.
- Elaboración de un cuadro de clasificación previo.

3ª Fase: adaptación y puesta en marcha del servicio.

- Clasificación y ordenación.
- Signaturación de libros y expedientes.
- Informatización.

4ª Fase: evaluación y consolidación del programa de actuación.

- Valoración y selección documental.
- Expurgos.
- Transferencias documentales.

1. IDENTIFICACIÓN E INFORMACIÓN

La primera fase de cualquier proceso archivístico es la identificación del fondo que constituye el objeto de nuestro trabajo.

Se entiende por identificación la fase del tratamiento archivístico que consiste en la investigación y sistematización de las categorías administrativas en que se sustenta la estructura de un fondo documental⁵, de modo que podamos conocer con rigurosidad la institución que pro-

dujo, y que está produciendo, el fondo documental que nos ocupa, su evolución orgánica, sus competencias administrativas y los tipos documentales que genera.

En nuestro caso la labor de identificación era fácil, toda vez que al tratarse de un archivo municipal, la documentación era la referida a las competencias del Ayuntamiento, que están bien definidas, aunque esto no significó que estuviese exenta de sorpresas.

En cambio, sí que fue bastante más laboriosa la localización de todo el fondo documental custodiado, más bien disperso muchas veces, en las Casas Consistoriales, pues sí parte del mismo se encontraba instalado en estanterías metálicas fijas ubicadas en los sótanos, en gran medida estaba disgregado por los suelos de estos mismos sótanos, e incluso por algunas oficinas en desuso, ocupando armarios, cajones de mesas, o amontonados sobre muebles de cualquier tipo.

La mayor sorpresa fue cuando al retirar una estantería atestada de cajas con expedientes, Boletines Oficiales, recortes de prensa, etc., nos encontramos documentación judicial cuya fecha más antigua era anterior a la propia del fondo municipal. Entre ella hayamos expedientes por juicios de faltas, informaciones posesorias, documentación correspondiente al Registro Civil, etc. Procedimos a dar el parte pertinente al juez, cuya determinación fue la de dejar este fondo depositado en el Archivo Municipal por considerar que era el lugar más idóneo para su custodia.

2. ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN

Una vez identificado el fondo y de ser conscientes de los procesos dinámicos a desarrollar, que no tienen por qué seguir de manera exhaustiva el planteamiento diacrónico trazado en un principio, sino que el propio curso de los trabajos nos marca las pautas, se convino,

⁵ *Diccionario de Terminología Archivística*. Normas Técnicas de la Subdirección General de los Archivos Estatales. Ministerio de Cultura, 1995.

de acuerdo con el Grupo de Gobierno, que para una mejor aplicación de los procesos técnicos y garantizar un medio más aséptico en el que desenvolverse, lo mejor era proceder al traslado de la documentación a un local cercano alquilado por el Ayuntamiento con una doble finalidad: en primer lugar, facilitar los trabajos de recuperación, organización e instalación de la documentación en unas dependencias con mejores condiciones; y en segundo lugar, para que una vez evacuados los sótanos y habitaciones del Ayuntamiento se puedan acometer las obras pertinentes para instalar unas infraestructuras modernas y adecuadas para el Archivo Municipal.

El proceso de traslado, que en todo momento estuvo supervisado por el personal técnico de este Archivo, nos sirvió para extraer unas conclusiones altamente positivas como consecuencia del análisis realizado durante el mismo. De este modo, pudimos conocer por un lado el volumen documental, que asciende a 1.300 metros lineales, el nivel y tipo de descripción realizada hasta ese momento, y que ya fue explicitado en el desarrollo archivístico reseñado con anterioridad; y pudimos también identificar las series documentales que conforman el fondo a medida que procedíamos a su traslado e inventariado.

El resultado primigenio de esta segunda fase fue la elaboración de un inventario alfabético y topográfico en el que se reseñan las diferentes series documentales, los años a los que pertenecen y sus números de expedientes originarios, así como su ubicación en el Archivo dada por la localización topográfica definida por el número de estantería y la balda en que está instalada.

Este inventario somero, pues viene dado en función de la descripción explicitada en el exterior de las cajas, nos sirve de guía a la hora de localizar la documentación, y además es la base para la elaboración de un cuadro de clasificación inicial.

El cuadro de clasificación es un elemento imprescindible en todo archivo moderno y operativo, y que se define como el *“instrumento de consulta resultado de la fase de identificación, que refleja la organización de un fondo documental o de la totalidad de los fondos de un archivo y aporta los datos esenciales de su estructura [jerárquica] (denominación de las secciones y series, fechas extremas, etc.)”*⁶.

De entre las dos opciones de que disponemos para elaborar el cuadro de clasificación, orgánico u orgánico funcional, nos decidimos por este último, pues es mucho más efectivo y flexible al apoyarse en las competencias atribuidas a los ayuntamientos o concejos desde su creación hasta la actualidad, de modo que las modificaciones que se puedan realizar por aumento de competencias por parte de la Administración Local, tendrán como única consecuencia el añadido de ésta al lugar que le corresponda dentro del organigrama. En cambio, de habernos decidido por un cuadro orgánico que reprodujera la organización del propio Ayuntamiento, atendiendo a las concejalías, departamentos, etc., estaría más sujeto a cambios, pues es sabido que éstos se unen y disgregan en función de la Corporación Gobernante, lo que nos obligaría a estar modificando continuamente el cuadro de clasificación.

Para su elaboración, nos apoyamos en la experiencia de otros archivos, destacando la propuesta hecha y publicada por la

SERIE DOCUMENTAL	AÑO	Nº DE EXPEDIENTE	LOCALIZACIÓN TOPOGRÁFICA
------------------	-----	------------------	--------------------------

⁶ *Idem supra*.

Mesa de Trabajo del Grupo de Archiveros de la Comunidad de Madrid, que debió ser adaptado a la realidad de San Bartolomé de Tirajana, ya que la amplitud cronológica de los ayuntamientos peninsulares hace que en sus archivos existan unas series documentales propias de épocas medievales y modernas que en Canarias no se dan; y en cambio en las islas, debido a las costas y a la industria turística que se ha venido desarrollando, contamos con otro grupo de series documentales que no están tipificadas en la propuesta de cuadro reseñado anteriormente y que debemos insertar.

El proceso de jerarquización fue realizado de abajo a arriba, es decir, una vez estipuladas las series documentales, las englobamos en un conjunto de subsecciones y secciones siguiendo las definiciones dadas para ambas por el *Diccionario de Terminología Archivística*, por lo que la estructura superior que agrupase las secciones presentó problemas de definición, tomando la decisión de denominarlas unidades administrativas a pesar de que ésta terminología no esté recogida como tal en el diccionario mencionado.

El resultado final fue un cuadro de clasificación estructurado en cuatro Unidades Administrativas (Gobierno, Administración, Servicios y Hacienda), 31 Secciones, 53 Subsecciones y 356 Series. Todas ellas presentadas en su modalidad de listado numérico por códigos, que será la base de la informatización posterior.

3. ADAPTACIÓN Y PUESTA EN MARCHA DEL SERVICIO

Como es sobradamente conocido, la finalidad de la gestión de un archivo no es otra que el servicio que presta a sus usuarios, ya sean los trabajadores de la propia entidad a la que pertenece el mismo, los ciudadanos e investigadores. Servicio que no se entiende sin unos

procesos de clasificación, ordenación y descripción previos.

A nuestra llegada a San Bartolomé de Tirajana, nos encontramos con parte del fondo parcialmente descrito y otra gran parte sin ningún tipo de control ni medio de localización seguro. Puesto que la urgencia era poder servir con rapidez y eficacia lo solicitado por la Administración, decidimos dejar para un futuro próximo el perfeccionamiento de la descripción existente y servirnos de ella mientras acometíamos el control y descripción de la parte del fondo que presentaba estas carencias.

Antes de proceder a describir es imprescindible clasificar los documentos de archivo (simples o compuestos) según las diferentes series documentales y éstas ordenarlas según el criterio más apropiado para cada una de ellas (numérico o alfabético).

El siguiente paso es el de la signaturación de los documentos de archivo, que será lo que nos facilite la localización de los mismos dentro del archivo continente.

La signatura topográfica viene definida por el *Diccionario de Terminología Archivística* como una “*numeración correlativa por la que se localizan todas las unidades de instalación en un depósito*”, y en consecuencia, “*su simple lectura nos debería permitir hallar el documento solicitado*”. A pesar de la apariencia de simplicidad, el hecho de signaturar ha suscitado diferentes problemas para los que se han buscado otras tantas soluciones⁷. Lo habitual en muchos casos ha sido complicar la formulación de la signatura, lo que dificulta el trabajo del archivero y la localización posterior del documento deseado. Por todo ello, y con el afán de facilitar ambos trabajos, nos planteamos la aplicación de *numerus currens* o numeración correlativa, máxime cuando el archivo continente en el que trabaja-

⁷ Un análisis extenso de las diferentes soluciones aplicadas en los archivos lo encontramos en MARTÍNEZ GARCÍA, Luis: “Archiveros y Cabezudos. Algunas consideraciones sobre las unidades de instalación y las signaturas”. Boletín de la ANABAD XLI (1991), n.º 2. Págs. 66-71.

mos es provisional, por lo que de haber empleado un tipo de signaturación en el que se reseñase el depósito o secciones de depósito, como ocurre en algunos archivos, cuando se produzca el traslado al archivo definitivo deberíamos cambiar todas las signaturas topográficas para que estén acordes al nuevo depósito.

Por otro lado, el tratamiento y signaturación ha sido el mismo ya se trata-se de expedientes o libros. En el caso de los Libros de Actas el *numerus currens* no ha sido atribuido al libro completo, pues sería poco operativo a la hora de localizar una Acta determinada, o más aún, un Acuerdo Plenario requerido, por lo que se ha adjudicado un número a cada Acta Plenaria y dentro de ésta un número de orden a cada Acuerdo Plenario⁸. Así, queda perfectamente localizable cuando se ha informatizado, toda vez que son los *numerus currens* extremos los que se explicitan en el exterior de las cajas destinadas a custodiar la documentación de archivo.

El empleo de este tipo de signaturación nos ayuda a programar y planificar las transferencias de documentación y distribuir el espacio que poseemos convenientemente, sin necesidad de dejar huecos para posibles transferencias documentales, lo que a la postre sería inútil, pues llegaría un momento en que ese espacio dejado se colapsaría y se necesitaría ubicar la nueva documentación en otro lugar. Y, además, en el caso de expurgo de un expediente, el hueco dejado y el *numerus currens* que tenía pueden ser destinados a otro expediente.

Para que un archivo pueda ofrecer la documentación que custodia, es imprescindible la descripción del fondo hasta el nivel de minuciosidad que permita el desarrollo de los trabajos, pero en un primer nivel y dado el estado en el que se encontraba el Archivo Municipal de San Bartolomé de Tirajana, era urgente encontrar un método descrip-



Fig. 2. Cajas con numerus currens.

tivo adaptado a las circunstancias. El empleo de la informática en cualquier ámbito laboral es fundamental para una gestión de calidad y lo mismo ocurre en los archivos, pues a la vez que en una base de datos adecuada se realiza una descripción somera, pero exhaustiva, de cada uno de los documentos de archivo, además da la posibilidad de establecer diferentes puntos de acceso a través de la indización.

Ante la tesitura de adquirir una base de datos elaborada o desarrollarla nosotros mismos, nos decidimos por la primera opción ya que cubría nuestras expectativas.

Dada la urgencia con que se nos requería el control del fondo, y puesto que sólo contamos con un equipo informático con la aplicación instalada, nos vimos obligados a encontrar una solución rápida para la localización de determinados expedientes, caso de los que en las propias oficinas se numeran de manera correlativa: Licencias de Apertura, Licencias de Obras, Plusvalías, etc., pues cuando son requeridos por los trabajadores de la Administración lo hacen según número de expediente y año (ejemplo: Plusvalía 2.576/86), y nos vino dada por la creación de unas tablas de equivalencia en la que se consigna la serie documental, el año, el número de expediente y el *numerus currens* que le corresponde:

⁸ Ejemplo: la signatura (5) 1235, hace referencia al quinto Acuerdo Plenario del Acta de Pleno que tiene por signatura el *numerus currens* 1235.

SERIE DOCUMENTAL:	
AÑO:	
NÚMERO DE EXPEDIENTE	NUMERUS CURENS

De este modo, en el momento en que nos solicitan un documento de archivo, sabemos el *numerus curens* asignado y como consecuencia su localización topográfica en el archivo continente.

A la hora de informatizar es fundamental determinar los puntos de acceso que nos facilitarán la localización inmediata de lo solicitado, y esto se realiza mediante la inclusión en la ficha descriptiva de unos índices onomásticos, toponímicos y de materias. La indización puede realizarse siguiendo dos metodologías: empleando un lenguaje natural o un lenguaje controlado. Si nos decidimos por el primero, consistente en indizar las palabras que aparecen en el texto, tendremos problemas a la hora de localizarla, pues un mismo concepto puede haber sido introducido de diferentes maneras. Por este motivo nos decidimos por mantener un control de los términos que se indizaban mediante la elaboración de un Tesauro, definido como un *“vocabulario controlado de términos organizados mediante relaciones y dependencias jerárquicas o de cualquier otro tipo, cuya finalidad es facilitar el almacenamiento y la recuperación de la información”*⁹. Así, de un simple vistazo al tesauro, podemos saber no sólo cómo indizar un concepto, sino también a través de qué término debemos buscar un expediente determinado.

Siguiendo esta metodología, hasta el momento, se han descrito cada uno de los acuerdos plenarios correspondientes al período cronológico 1973-1989, más el conjunto de series documentales que engloban las secciones de Contratación y Patrimonio; es decir, hemos comenzado la descripción por aquello que resulta más difícil de localizar sin la ayuda del

soporte informático. Esto ha hecho que hayamos superado la cifra de 12.100 registros en la base de datos.

4. EVALUACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL PROGRAMA DE ACTUACIÓN

La rentabilidad del programa archivístico del que venimos hablando se concretiza en la rapidez y eficacia del servicio, que hasta el momento ha estado orientado, principalmente, hacia el personal administrativo del propio Ayuntamiento, con más de 1.100 solicitudes atendidas, cifra que a pesar de no parecer voluminosa, sí lo es si tenemos en cuenta que nos estamos refiriendo a la documentación más antigua del fondo, y por ende, que en muchos casos ha pasado del estadio activo al de semiactivo, pues como decíamos más arriba, la documentación administrativa, y en consecuencia la de mayor uso y consulta, se encuentra en las Oficinas Municipales de Maspalomas.

La consolidación del proyecto se ve reflejada en las transferencias que en los últimos meses se vienen produciendo desde los departamentos administrativos hacia este Archivo Municipal, entre las que destacan la Secretaría General y el Registro General, con el consecuente expurgo de la documentación que no debe ser custodiada.

La meta que deseamos conseguir para hacer efectivo todo lo descrito arriba, es la de afianzar el sistema de archivos que se define en el Reglamento del Archivo Municipal de San Bartolomé de Tirajana (en trámites de aprobación y publicación), y profundizar en la interrelación con las oficinas para agilizar todo el procedimiento administrativo, mediante la impartición

⁹ *Diccionario de Terminología Archivística...*

de cursos formativos para los trabajadores municipales ofreciéndoles métodos para hacer más efectiva y rápida la labor que desempeñan y darles a conocer una metodología ágil que evite el colapso documental en sus negociados, para alcanzar la calidad necesaria en la gestión municipal.

CONCLUSIONES

Cuando iniciamos los trabajos archivísticos establecimos una serie de objetivos a corto, medio y largo plazo, toda vez que la arduidad del programa de actuación que debíamos desarrollar y el gran volumen documental al que debíamos hacer frente, hacía imposible acometer un nivel de actuación que acaparase todo el conjunto documental del Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana.

En estos momentos nos encontramos en la primera fase, que consiste en el tratamiento de la parte del fondo municipal custodiado en las Casas Consistoriales, pero sin perder de vista la totalidad del conjunto, para saber en todo momento en qué estado nos encontramos, por dónde debemos seguir y qué pautas debemos establecer.

Los objetivos trazados se van viendo cumplidos y las expectativas de futuro son halagüeñas, por lo que pensamos que estamos en el camino idóneo para alcanzar una dinamización de la gestión administrativa, que a su vez repercute favorablemente en el desarrollo del Municipio y en la calidad de los servicios que debe prestar tanto a los ciudadanos como a los transeúntes, tanto trabajadores como turistas, evitando incurrir en el error y en la manida frase de “*vuelva usted mañana*”, para que éstos se encuentren plenamente satisfechos por

la gestión llevada a cabo por los administradores en quienes han delegado su confianza y bienestar.

Los dos años y medio invertidos en este proyecto nos han permitido conocer en profundidad el grueso documental del Patrimonio de San Bartolomé de Tirajana y a través de la misma descubrir su desarrollo tanto económico como social. El brusco cambio sufrido en el paisaje social y económico de dicho Municipio, ya que en tan sólo cuarenta años se pasó de la primacía del sector primario al sector servicios, debido a la afluencia turística, transformó considerablemente el entorno y el *modus vivendi* de los lugareños, y que precisamente en febrero del presente año conmemoró el 40 aniversario de la apertura de la primera instalación hostelera del Municipio, que fue germen de lo que actualmente se conoce como *Maspalomas Costa Canaria*, destino turístico por excelencia, que atiende cada año una media aproximada de tres millones de turistas¹⁰, siendo responsabilidad municipal la atención a los procesos que demande su desarrollo, lo que está íntimamente ligado a los procesos administrativos y, por ende, a la gestión documental.

El Patrimonio Documental del Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana no tiene sólo valor en su dimensión administrativa, sino que también lo tiene en su dimensión histórica, y como dijo J. Bozzano, “*el patrimonio histórico de cada momento es el resultado de lo que muchas personas, a lo largo del tiempo, han querido que sea*”¹¹, por esta razón debemos ser conscientes de que no somos propietarios del mismo, sino simples “*usufructuarios*”¹², y nos toca decidir qué y cómo queremos legárselo a las generaciones futuras.

¹⁰ Suplemento Especial: 40 años de una marca turística, Maspalomas Costa Canaria, aparecido el domingo 29 de febrero de 2004 en el Diario Canarias 7.

¹¹ En LEÓN HERNÁNDEZ, José de: “Protección del Patrimonio Histórico y participación social”. *VI Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Servicio de publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote. Arrecife, 1995.

¹² Frase pronunciada por la Catedrática en Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Dña. María de los Reyes Hernández Socorro, en las Jornadas *Las Fuentes Documentales en el Contexto de las Ciencias Sociales*, celebradas en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas entre los días 1-4 de junio de 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCH FUGUERAS, Ramón: "Los Archivos Municipales en una sociedad abierta". *Conferencia inaugural del Congreso Internacional de Archivos Municipales: Los Archivos Municipales en una sociedad abierta*. Valladolid, del 10 al 14 de marzo de 2003.
- ALBERCH FUGUERAS, Ramón: *Los Archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*. Editorial UOC. Barcelona 2003.
- *Diccionario de Terminología Archivística*. Normas Técnicas de la Subdirección General de los Archivos Estatales. Ministerio de Cultura, 1995.
- DOMÍNGUEZ MÚJICA, Josefina: "El impacto del turismo en la demografía y la sociedad". En *Evolución e implicaciones del turismo en Maspalomas Costa Canaria*. Tomo II. San Bartolomé de Tirajana, 2001. Pág. 22.
- HEREDIA HERRERA, Antonia: "Los Archivos Municipales y la Archivística". Revista de la ANABAD, XL (1990) 2-3. Pág. 22.
- LEÓN HERNÁNDEZ, José de: "Protección del Patrimonio Histórico y participación social". *VI Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote. Arrecife, 1995.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Luis: "Archiveros y Cabezudos. Algunas consideraciones sobre las unidades de instalación y las signaturas". Boletín de la ANABAD XLI (1991), nº2. Págs. 66-71.
- PÉREZ HERRERO, Enrique: *El Archivo y el Archivero. Sus técnicas y utilidad para el Patrimonio Documental Canario*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. La Laguna, 1997.
- SUÁREZ GRIMÓN, Vicente *et al.*: *La Comarca de Tirajana en el Antiguo Régimen*. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 51-52.
- SUÁREZ GRIMÓN, Vicente: "La génesis de los Ayuntamientos modernos en Canarias". *Boletín Millares Carló nº 15, Centro Asociado UNED*. Las Palmas de Gran Canaria 1996. Págs. 32-34.
- VILA GONZÁLEZ, M^a Isabel: "Un sistema integral para la organización y gestión de los centros archivísticos en el Ayuntamiento de Málaga: Fases y Desarrollo". En *I Jornadas Técnicas de Archivos en la Administración Local. Archivos de Gestión Municipal*. Celebradas los días 16 y 17 de octubre de 2003 en Málaga.

FUENTES

- Censo de Población de 1950, Sig. R-360. Archivo Municipal de San Bartolomé de Tirajana.
- Serie de Libros de Actas de Plenos. Archivo Municipal de San Bartolomé de Tirajana.
- Suplemento Especial: 40 años de una marca turística, Maspalomas Costa Canaria, Diario Canarias 7 del domingo 29 de febrero de 2004.



LA INTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO COMO
HERRAMIENTA PARA LA CONVERSIÓN DEL RECURSO
PATRIMONIAL EN PRODUCTO TURÍSTICO CULTURAL.
REFLEXIONES Y PROPUESTAS

Nuria Blaya Estrada
Florida Universitaria, Valencia

Antes de comenzar a exponer los contenidos de la presente comunicación, quisiera expresar mi satisfacción, espero que compartida, por el hecho de poder participar en un foro de discusión compuesto mayoritariamente por profesionales vinculados con la historia del arte, en el que se da cabida a cuestiones relacionadas con el patrimonio y sobre todo con el turismo cultural. Y dicha satisfacción no deriva de una actitud corporativista, ni va a traducirse, ya lo advierto, en una reivindicación del papel de los historiadores en ese fenómeno que parece haberse reinventado en los últimos años y que se revela como uno de los más importantes yacimientos de empleo. Creo desde la honestidad, y este es uno de los primeros puntos en los que quisiera insistir, que el paso previo a dicha reivindicación debe ser otra, la de una reorientación académica que asegure la capacidad de los futuros profesionales a la hora de participar en un mundo tan complejo como el del turismo, para el que se requieren habilidades en algunas materias que todavía no tienen en los planes de estudio el protagonismo que en mi opinión merecen. Y una de las grandes asignaturas pendientes, nunca mejor dicho, es la interpretación del patrimonio, una disciplina que puede convertirse en una eficaz herramienta de

gestión y difusión cultural y a cuyo significado y trascendencia vamos a tratar de acercarnos. No sin antes hacer una reflexión previa, y creo que obligada, acerca de esa distancia que todavía existe entre el mundo académico y el mundo real.

FORMACIÓN
Y PROFESIONALIZACIÓN.
LA SITUACIÓN ACTUAL

Un planteamiento similar al que expongo en estas líneas introductorias ya lo expresé recientemente en el curso “Una discusión abierta. Gestión de Patrimonio Cultural”¹ que tuvo lugar en la ciudad de Ávila el pasado mes de Mayo, aunque en este caso, al analizar la falta de adecuación entre los planes de estudio y las demandas sociales y laborales, me centraba más en el caso concreto de los profesionales del turismo. Como docente de la asignatura de Patrimonio Cultural en la Diplomatura de Turismo, vengo detectando algunos problemas que dificultan la adaptación de los futuros profesionales a ese nuevo y aparentemente alentador panorama que se abre ante ellos a partir del auge que en los últimos años ha adquirido el turismo cultural. Por una parte, se hace evidente la necesidad de una sólida formación en temas de patrimonio, materia

¹ Blaya Estrada, Nuria (2004): “Turismo e interpretación del Patrimonio. Una reflexión acerca de la necesidad de formar y ubicar profesionales”, en *Una discusión abierta. Gestión de Patrimonio Cultural* (en prensa).

que tiene todavía un escaso protagonismo en la diplomatura, pues a pesar de ser troncal y tener un elevado número de créditos, es el primer y único contacto que los futuros diplomados establecen con un tema tan estrechamente vinculado en la actualidad al turismo cultural. Sin olvidar el estado embrionario de la investigación y el hecho de que, por razones académicas, las tesis, programas de doctorado y proyectos de Investigación y Desarrollo, están vinculados a departamentos de otras licenciaturas a la espera de la de turismo.² Y finalmente, su salida al mundo laboral en la que deben competir en lo que se supone es su ámbito de especialización, con profesionales de otras disciplinas que tienen, sin embargo, un mayor reconocimiento académico. Pero ese reconocimiento, como hemos visto, tampoco proporciona a quien lo posee, en este caso a los historiadores del arte, las habilidades requeridas a la hora de acceder a ese hipotético yacimiento de empleo en el que todavía quedan muchas cosas por delimitar. Desde el Máster de Conservación y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universitat de València, y el Postgrado en Interpretación del Patrimonio Cultural y Natural que ofrece Florida Universitaria tratamos de cubrir esas carencias formativas y preparar y adaptar a los profesionales a las demandas reales del mundo laboral. Pero este problema necesita, como decía, una revisión desde su base.

No se si es éste el lugar o el momento para indagar en las causas de la falta de adecuación entre la formación y el mundo real, pero creo que estoy en el foro adecuado para expresar algo que considero casi una declaración de principios y que recoge las inquietudes de muchos profesionales interesados por la interpretación de patrimonio. Somos muchos los que creemos que ya es hora de reconciliar dos términos es-

trechamente vinculados con el “espíritu universitario” y que, en ocasiones, inexplicablemente, aparecen como antagonicos: investigación y divulgación. Para divulgar la historia, el arte, la cultura, es requisito indispensable un profundo conocimiento de aquello que trata de hacerse comprensible, y por tanto la investigación y los conocimientos teóricos son también imprescindibles. Pero ya va siendo hora que nos despojemos de esa actitud trasnochada que parece restar cuando no negar valor científico a cualquier trabajo, cuando su objetivo último es canalizar hacia la sociedad y el público en general los resultados de la investigación. Sólo así conseguiremos infundir a nuestros alumnos y futuros profesionales la idea de que aquello que les enseñamos conforma algo más que “una preciosa carrera sin salida”, contribuiremos a la definitiva y tan deseada profesionalización y con ello finalmente a su posicionamiento en el mundo laboral. Y lo mas importante, lo que considero y siempre he considerado como objetivo a alcanzar: con esta actitud sentaremos las bases para conciliar investigación y divulgación, y para que la “investigación en divulgación” deje de ser una paradoja y cobre el valor que debería tener en una sociedad moderna, culta y progresista.

Acercar al patrimonio a la sociedad y con ello orientar la demanda hacia los productos culturales, no es tarea fácil ni que pueda improvisarse. No significa devaluar la cultura para abarcar un sector más amplio del mercado, banalizar los productos hasta hacerlos atractivos al gran público. Se trata, y ahí reside la dificultad de la auténtica divulgación, de utilizar todas las herramientas a nuestro alcance para despertar dicho interés, para hacer sencillo lo complejo sin renunciar al rigor, para acercar la cultura a la sociedad y con ello, progresivamente, lograr que sea la sociedad la que se acerque a

² Para un análisis más profundo de la situación véase Bonet Agustí, L. (2002): “La formación e Investigación en turismo cultural en España”, en *I Congreso Internacional de Turismo Cultural*. Salamanca.

la cultura. Y éste es el momento de proponer, como medio de propiciar tan ambicioso objetivo, la investigación y la aplicación de una disciplina por la que se vienen interesando un número cada vez mayor de profesionales cuya actividad se vincula directa o indirectamente con el turismo cultural, y que puede convertirse en un eficaz instrumento a la hora de convertir los recursos patrimoniales en productos turísticos culturales y propiciar ese encuentro entre sociedad y cultura al que nos venimos refiriendo: la interpretación del patrimonio³.

DEL RECURSO AL PRODUCTO. INTERPRETACIÓN Y PLANIFICACIÓN

Cuando uno se enfrenta por vez primera al término interpretación y trata de comprender cuál es el ámbito de acción y la finalidad de esta disciplina, todo parece muy sencillo. La lógica y el sentido común nos permiten comprender lo que exponen libros, artículos, proyectos y tesis doctorales, aunque, hoy por hoy, está comprensión se torna más dificultosa, si no sabemos otros idiomas. Incluso la definición más aceptada, aquella propuesta por la Asociación para la Interpretación del Patrimonio en España, parece excesivamente sencilla para explicar un arte tan complejo. “La interpretación del patrimonio es el arte de revelar in situ el significado del legado natural, cultural o histórico, al público que visita esos lugares en su tiempo libre”. Todo sigue pareciendo sencillo. Si tenemos el recurso y el público, solo queda añadir la información básica con los aspectos esenciales del lugar y ya tenemos interpretación y con ello producto turístico cultural. Esta afirmación, plagada de errores e imprudencias, es la que podría explicar el fracaso de numerosos proyectos culturales que tenían entre sus objetivos la

dinamización turística y se estructuraban hipotéticamente a partir de la interpretación de patrimonio. Proyectos a los que curiosamente se refieren todavía hoy sus promotores con orgullo, que los políticos suman a sus listas de éxitos, y a los que por inercia los medios de comunicación alaban por el simple hecho de existir, sin reparar que, en muchos casos, se trata de oportunidades perdidas, de proyectos improvisados que aprovechan un propicio y fugaz momento, como la inminencia de un evento cultural o político y que no contemplan la necesidad de invertir esfuerzos en una buena planificación. En el mejor de los casos, este tipo de productos perduran en el tiempo y justifican su existencia posterior con las cifras de visitantes que logran conseguir fidelizando a colegios, colectivos y asociaciones, cifras que, pese al fracaso de sus auténticos objetivos, permiten seguir hablando de “éxito de gestión”. Afortunadamente, este tipo de proyectos en los que se construye la casa por el tejado no constituyen la mayoría, pero es preciso advertir de su existencia y proponerlos como ejemplo de lo que no hay que hacer y sobre todo de una nefasta por inexistente planificación. Aunque la dinamización turística estuviera en sus pretensiones, no suelen ser proyectos realmente vinculados al turismo cultural ni a la difusión de la cultura, sino letreros luminosos que acaban por apagarse y de cuya escasa rentabilidad la sociedad debería comenzar a pedir cuentas, sobre todo cuando se trata de dinero público. Y es que en estos casos (dato curioso) hay una mayor permisividad con las cifras a la hora de evaluar la rentabilidad económica, y la rentabilidad social, en ocasiones, ni siquiera es evaluada (dato más curioso si cabe).

Pero el turismo es otra cosa, y los proyectos a él vinculados no suelen re-

³ Molina, Patricia Laura (2003): “Turismo Cultural. Una experiencia turística cultural existe cuando el producto turístico se concibe con un enfoque interpretativo”, en *II Congreso Internacional de Turismo Cultural Naya* (http://www.naya.org.ar/turismo/congreso2003/ponencias/Patricia_Laura_Molina.htm)

sistir esa permisividad ante las cifras económicas y de frecuentación. La puesta en marcha de cualquier iniciativa en este ámbito lleva implícita una serie de inversiones y unas repercusiones directas e indirectas sobre el medio, sobre la población local y sobre los visitantes, y por tanto, el paso previo e ineludible es una adecuada planificación que prevea la viabilidad y sostenibilidad del proyecto. Este planteamiento parece incuestionable cuando nos referimos a un turismo de sol y playa, negocios, ocio, etc., pero cuando nos planteamos proyectos vinculados al turismo cultural basado en la interpretación del patrimonio, tendemos a obviar la importancia de la planificación, y el resultado de esta falta de previsión suele ser un hipotético destino turístico cultural en el que pueden contarse por decenas unos también hipotéticos productos culturales que no acaban de cuajar como productos turísticos. Recursos/productos que necesitan de un hilo conductor que los convierta en parte integrante de una oferta cultural rica y variada, que permita disfrutar de una experiencia única y diferenciada tanto al turista que visita el lugar atraído por la cultura como al gran público; y ese hilo conductor, que descubrirá al patrimonio, lo mostrará como algo compatible con el ocio y generará un interés por la cultura, nos lo proporciona la interpretación del patrimonio.

Como antes apuntábamos, no basta con añadir información a un recurso para interpretarlo. La información es, simplemente, información, identificación, orientación, ubicación. Revelar al público el sentido y el significado de un lugar, insertarlo dentro de una historia, de un argumento que se convierta en el hilo conductor de todo el discurso interpretativo, hacer que sea ameno y atractivo y que conecte adecuadamente

los recursos y productos culturales, eso, que sí es interpretación, es algo muy serio, puede tener una gran trascendencia social y cultural y por ello también debe ser debidamente planificado.

La situación ideal, aquella de la que deberían partir todos los proyectos, es la que permite proponer a priori la planificación interpretativa, es decir, que sea el paso previo al planteamiento de cualquier iniciativa. En primer lugar, debería valorarse la necesidad y viabilidad de plantear un proyecto interpretativo, los resultados previsibles en cuanto a la mejora de la gestión y difusión del patrimonio a interpretar, y posteriormente se daría paso al plan de interpretación. Siguiendo casi textualmente, como no, a Jorge Morales Miranda⁴, en este paso se contemplarían la formulación de objetivos, el análisis del recurso y sus potencialidades, de los hipotéticos usuarios, la definición de los mensajes a transmitir, de los medios de interpretación, los equipamientos y servicios interpretativos necesarios, las recomendaciones para la ejecución de los programas en cuanto a personal y obras, y las sugerencias para evaluar la efectividad, y con todo, tendríamos planteado un plan de interpretación.

Cada uno de los pasos mencionados tiene una gran trascendencia a la hora de garantizar el éxito del proyecto, pues, por muy adecuada que sea la propuesta interpretativa, su ejecución no será rentable ni sostenible sin un análisis previo y muy realista de los recursos culturales, humanos y financieros, de la demanda, sin una previsión del sistema de gestión, explotación, mantenimiento y conservación y una adecuada estrategia de promoción y marketing. Pero debemos también ser concientes de que el paso más importante y decisivo a la hora de plantear una interpretación amena, atractiva y de calidad, es decir, autenti-

⁴ Morales Miranda, Jorge (1998): "La Interpretación de Patrimonio Natural y Cultural: todo un camino por recorrer" en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 25, p. 4. Véase del mismo autor, el primer manual en español sobre esta disciplina: *id.* (1998): *Guía práctica para la interpretación del patrimonio. El arte de acercar el legado natural o cultural al público visitante*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.

ca interpretación, es aquel en el que se definen los temas y argumentos de los que se partirá a la hora de estructurar los conocimientos y de precisar el hilo o los hilos conductores que articularán los recorridos, itinerarios, visitas, y, por supuesto, la oferta complementaria.⁵ En ocasiones son los propios recursos los que nos dan la señal, de manera mas o menos evidente, y tienen suficiente entidad por sí mismos como para convertirse en el punto focal de la interpretación, creando diversos centros de interés, diversas historias, que pueden conformar un itinerario sin que sea estrictamente necesario buscar un nexo de unión entre ellos que vaya mas allá de su vinculación con lo local. Pero, aunque no siempre sea necesario, no podemos dejar de advertir que un enfoque temático a la hora de establecer el hilo conductor, los vínculos entre los recursos y la metodología interpretativa tras un exhaustivo análisis de dichos recursos, ofrece la oportunidad de organizar la interpretación de manera ordenada, jerárquica, y dicho enfoque además permite al visitante comprender el lugar con mayor facilidad, de manera mas atractiva y desde luego mas productiva, ya que le permitirá obtener lo que se conoce como “información exportable”, aquella que puede utilizar una vez abandonado el lugar.

Con todo, los itinerarios temáticos requieren también una minuciosa planificación, y por esta razón es imprescindible la cualificación por parte de quien los diseña a la hora de seleccionar los recursos, detectar sus potencialidades, establecer el argumento principal que convierta a un conjunto de recursos en un itinerario y definir la experiencia y el mensaje que el visitante debe llevarse consigo. Y no menos preparado y cualificado deberá estar el profesional que lleve a cabo posteriormente la difícil tarea de transmitir al público ese men-

saje establecido, el significado del lugar objeto de la visita y transformarla en toda una experiencia que puede tener además una repercusión directa en su valoración del lugar, del patrimonio, y en su motivación futura por el consumo de productos culturales.

EL INTÉRPRETE DE PATRIMONIO

La interpretación, como venimos apuntando, es una disciplina relativamente reciente en nuestro país, pues, aunque mucho se está teorizando sobre la misma, pocos son, todavía, los proyectos que parten de ella en su concepción y desarrollo, y que no se limitan a proponerla como actividad complementaria. Pero, aunque sea desde la teoría, el término comienza a ser familiar en los ámbitos relacionados con el patrimonio y el turismo cultural, y, como hemos visto, existen ya definiciones y matices que nos permiten comprender en qué consiste y en qué se diferencia de otros conceptos más generales como información, divulgación o difusión (sin olvidar con ello que interpretando también se informa, divulga y difunde). El problema, en cuanto a definiciones y matices, viene cuando abordamos uno de los aspectos que por otra parte tienen una mayor trascendencia en el resultado final, en la calidad de la interpretación, en el disfrute de la vivencia derivada del acercamiento al patrimonio. Y este aspecto no es otro que el factor humano. El patrimonio, para ser correctamente interpretado, necesita de profesionales debidamente formados que, como ya hemos apuntado, participen en el proceso de planificación y/o trasladen al público los resultados de dicho proceso.

El intérprete de patrimonio es, y advierto que esto no trata de ser una definición sino una afirmación, aquel que media entre lugar y visitante, revelando los significados que ayuden a una mejor

⁵ Parkin Ian, (2004): “La planificación es esencial para una interpretación de calidad” en *Boletín de Interpretación*, nº 10, p. 21-23. (<http://www.interpretaciondelpatrimonio.com/docs/pdf/boletin-10.pdf>)

comprensión, que ofrezcan la posibilidad de convertir la visita en una vivencia que a la larga contribuirá a propiciar el encuentro entre patrimonio y sociedad. Y puede hacerlo, como hemos señalado, diseñando y planificando los temas, itinerarios, infraestructuras, etc., o guiando directamente al público in situ en ese recorrido de descubrimientos que debe convertirse cualquier experiencia concebida a partir de la interpretación. Y en este punto, en el que se refiere a la figura del guía intérprete, es donde debemos detenernos para matizar algunas cuestiones que urge revisar antes de plantear cualquier tipo de iniciativa.

En primer lugar cabe preguntarse, aunque es una cuestión casi resuelta en el párrafo anterior, cuáles son las habilidades o la cualificación requerida que nos permita referirnos a un profesional como “intérprete de patrimonio”. La respuesta no parece complicada. Basándonos en la definición de la Asociación para la Interpretación del Patrimonio en España a la que nos hemos referido con anterioridad, el intérprete será el que propicie la interpretación, es decir el que planifique y/o utilice adecuadamente las herramientas que permitan “revelar in situ el significado del legado natural, cultural o histórico, al público que visita esos lugares en su tiempo libre”. Podría por tanto ser intérprete el arqueólogo que participe con sus propuestas en un plan de interpretación con el fin de poner en valor un yacimiento, el historiador del arte que pusiera sus conocimientos al servicio de la interpretación y contribuyera a la elaboración de itinerarios que permitieran de forma amena a los visitantes acercarse y comprender el patrimonio artístico de un lugar, el biólogo o el geógrafo que hiciera lo propio con el patrimonio natural, y, como no, los guías turísticos que,

formados en diversas disciplinas, fueran capaces de diseñar y ejecutar actividades que propiciaran un encuentro real y diferente entre visitante y patrimonio y lo convirtieran en una experiencia única y enriquecedora.⁶ Es el hecho de utilizar la interpretación como herramienta de gestión y difusión del patrimonio lo que convierte al arqueólogo, al historiador, al geógrafo, al biólogo, y al guía de turismo en intérprete de patrimonio, pero es preciso advertir que ser intérprete, y mucho más ser un buen intérprete no es solo una cuestión de buenas intenciones ni una declaración de las mismas. No basta con leer un par de libros sobre el tema, asistir a unas jornadas, y sentirse con el derecho por ello de añadir la etiqueta de “interpretativa” a cualquier propuesta o acción planteada o emprendida en el ámbito de la gestión y difusión del patrimonio. La interpretación es una disciplina que requiere en primer lugar el reconocimiento como tal, la formación de los profesionales que tengan la intención de aplicarla en sus respectivos ámbitos de trabajo, y ambas premisas requieren a su vez de una tercera que es la que permitirá dignificar y cualificar a dichos profesionales: el reconocimiento académico. Hasta la fecha, los estudios de postgrado en interpretación de patrimonio que ofrecen algunas universidades, entre las que se cuenta Florida Universitaria, son la única alternativa para aquellos estudiantes o profesionales que quieran completar su formación y orientar su actividad profesional hacia la interpretación, una disciplina que a pesar de tener una gran trascendencia en la difusión cultural, ni siquiera aparece mencionada, salvo rarísimas excepciones, en los planes de estudio de aquellas carreras vinculadas de manera directa o indirecta al turismo y al patrimonio cultural.⁷

⁶ Morales Miranda Jorge (1999): “¿Qué somos?” en *Boletín de Interpretación*, nº 2, p. 6-7. (<http://www.interpretaciondelpatrimonio.com/docs/pdf/boletin-2.pdf>).

⁷ Vidal Casellas, Dolors (1999): “La formació del guia turístic”, en Núria Galí i Joaquim Majó (eds) *El guiatge turístic*, Escola Oficial de Turisme de Catalunya, Girona, p. 95-102

Otro problema detectado, que urge revisar y que puede tener consecuencias nada deseables para el turismo, es la situación, no generalizada, pero lo suficientemente denunciada como para que la consideremos significativa, de los guías de turismo. Ahondar en la raíz del problema es delicado y difícil, pues este colectivo padece una serie de problemas como el intrusismo, la inestabilidad profesional, la dificultad para adquirir una adecuada formación, y, sobre todo, la falta de reconocimiento hacia una profesión que requiere, ante todo, vocación y cualificación. Estas dos cualidades son imprescindibles para ser un buen guía, un buen intérprete del patrimonio cultural, pero, sin embargo, para ser, simplemente guía, solo es necesario conocer otros idiomas, pasar un examen y con ello obtener el carné de “guía oficial” que acredita a quien lo posee, y, en ocasiones, solo a quien lo posee, a acompañar a los visitantes, mostrando, explicando y en el mejor de los casos interpretando el patrimonio cultural o natural del lugar. Está claro que buenos y malos profesionales los encontramos en todas las especialidades, y que una titulación, por sí sola no garantizaría que el que la poseyera realizase en un futuro adecuadamente su trabajo, y esto puede hacerse extensivo a médicos, fontaneros, mecánicos o profesores. Pero en los casos mencionados, al menos, a los futuros profesionales se les ha ofrecido una formación que les permita desarrollar una serie de destrezas y habilidades que en el futuro tendrán la posibilidad de poner en práctica, y que se consideran lo suficientemente importantes como para elaborar en torno a ellas un plan de estudios. El guía de turismo, al que no se le exige una titulación concreta, no se le ofrece, por tanto, formación específica al menos de manera oficial, y esto, junto con la inestabilidad profesional anteriormente mencionada, no supone, desde luego, un reconocimiento en cuanto a

la cualificación para este tipo de trabajo. El resultado, como apuntamos, no es nada favorable para el futuro del turismo cultural, pues la puesta en práctica de proyectos interpretativos en contacto directo con el público resulta en ocasiones difícil cuando no imposible. Los guías oficiales, y no trato de generalizar porque entre ellos se encuentran algunos de los grandes defensores de la interpretación, en algunos casos no están, por la situación apuntada, lo suficientemente motivados como para emprender un reciclaje profesional, y ven con lógico recelo, que profesionales de otras disciplinas planteen nuevas iniciativas en un terreno que hasta la fecha consideraban suyo y exclusivo. Y estos profesionales que, procedentes de otros ámbitos tratan de completar su formación para acercarse al patrimonio desde la interpretación, cuando llega el momento de poner en práctica dichas iniciativas, y más si requieren contacto directo con turistas y visitantes, se encuentran con los obstáculos legales y con la acusaciones de intrusismo profesional. Ese hipotético intérprete que no puede interpretar, conoce a la perfección el patrimonio, se ha formado para ser capaz de planificar el proceso interpretativo y de transmitir y comunicar al público los mensajes de dicho patrimonio, revelar su significado, comunicar, convertir la visita al lugar en una vivencia, pero... si no tiene el carné oficial o todo ese proceso de interpretación y comunicación solo sabe hacerlo así de bien en su lengua materna no tiene nada que hacer si a lo que aspira es a tener un reconocimiento profesional. Siempre está el recurso de quedarse sentado a planificar, a crear lo que otra persona, reconocida por la administración hará por él, pero si existe en este profesional vocación de comunicador e interés por difundir y divulgar todo lo que ha sido capaz de aprender e interpretar, nuevamente estamos ante una oportunidad perdida.

Pues bien, esta situación, que parece irónica y exagerada, es otro de los problemas que explica la pérdida de prestigio de una profesión que, desde luego, si tenemos en cuenta las habilidades que en ocasiones de manera autodidacta deben adquirir los que se atreven a ejercerla desde la calidad, las condiciones en las que la ejercen, y sobre todo la trascendencia social que puede llegar a tener la función que realizan, hasta la fecha no ha sido valorada como merece. Y como consecuencia de esta infravaloración, los profesionales vinculados al turismo no la contemplan sino como última salida a la hora de elegir su orientación, especialización o formación complementaria, y a pesar del interés que a lo largo de la carrera hayan podido despertar las asignaturas, proyectos, visitas y práctica relacionadas con el patrimonio y con la interpretación (pocas, pero muy bien aceptadas), la palabra “guía” produce a muchos un cierto rechazo. Y lo más triste, es que la causa de ese rechazo reside en que consideran la profesión de guía turístico por debajo de su cualificación. Y he aquí otro de los problemas a superar, quizá el más decisivo y sobre todo uno de los grandes retos que se nos plantean a los docentes y a los que de manera directa o indirecta nos movemos en el ámbito del turismo y de la gestión y difusión del patrimonio. Nosotros somos conscientes o deberíamos serlo, de que divulgar, transmitir y generar interés por el conocimiento es una tarea difícil y que nuestro trabajo implica una gran responsabilidad por la trascendencia que puede llegar a tener en la sociedad. Divulgar el patrimonio, hacerlo accesible al gran público, hacer de mediador entre los recursos culturales de un lugar y las personas que se acercan a ellos, turistas o anfitriones, es una labor no menos difícil, de igual trascendencia, y por ello debería ser igualmente valorada. De la formación de estos profesionales depende en gran medida su posterior recono-

cimiento por parte de la sociedad y del mercado laboral, pero no olvidemos que en dicha formación somos los docentes y las universidades lo que tenemos la última palabra.

La interpretación del patrimonio se va reconociendo progresivamente como una disciplina, un instrumento para la gestión y difusión cultural que dota a los que en ella se forman de habilidades que les permiten participar de manera activa en la cadena turística y compatibilizar su interés o vocación por el patrimonio con una de las actividades que hoy por hoy está en disposición de generar más puestos de trabajo. Y quizá un plan de estudios que reconociera estas habilidades, acreditara a sus profesionales y contribuyera con ello a profesionalizar esta disciplina podría ser una propuesta oportuna. El papel que pueden desempeñar estos intérpretes es, en mi opinión, de tal trascendencia para el desarrollo del turismo cultural, para la puesta en valor de recursos culturales y su conversión en productos turísticos y para la difusión de la cultura y el patrimonio, que merecen el reconocimiento académico y una adecuada formación. Me resisto a pensar que sea una simple cuestión de terminología, pero es cierto que quizá el referirnos al guía como intérprete, cuando su formación y cualificación nos permita hacerlo, podemos contribuir a que de manera inconsciente se le de un mayor reconocimiento a esta profesión. Los maestros pasaron un día a ser profesores (aunque a mí la palabra maestro me sigue pareciendo una de las más entrañables del diccionario), y quizá los guías pasen a ser intérpretes para despojar al término que hasta ahora se ha utilizado del matiz que lo vincula a acciones como “acompañar”, “orientar” “informar” o en el peor de los casos “solucionar problemas”. Pero interpretar es complicado, requiere, como decíamos vocación y formación, puede tener una trascendencia directa sobre una actividad

de gran repercusión social y económica como es el turismo, y es precisamente en estos puntos donde puede estar la solución del problema. La formación cualifica a los profesionales y la cualificación dignifica y prestigia una profesión. Por tanto, el problema, de momento, está en nuestras manos.

LA INTERPRETACIÓN COMO MEDIO DE PRESERVAR LA IDENTIDAD URBANA. UN EJEMPLO DE CIUDAD TRANSFIGURADA

Aunque son muchas las cuestiones por resolver en torno al presente y futuro del turismo cultural en mi ciudad, Valencia, no era mi intención extenderme en este punto porque he creído más oportuno, dado el carácter nacional del presente congreso, ofrecer, tanto en la evaluación de la situación como en las propuestas, una visión más general y no centrada exclusivamente en lo local. Pero no podía terminar sin referirme brevemente a esta ciudad porque algunos de los problemas, de las situaciones ficticias, de los cantos de sirena que en ella se escuchan últimamente, creo que coinciden con los de muchos otros destinos turísticos destacados que todavía esperan que alguien apueste, porque recursos no les faltan, por un auténtico turismo cultural. Un turismo que consista en rescatar y difundir la cultura local y no en reinventarla.

En los últimos tiempos se insiste, casi vociferando, desde los discursos políticos y desde los medios de comunicación, en el progresivo posicionamiento de Valencia como destino turístico. Los datos parecen confirmarlo⁸, pues las cifras de viajeros y pernoctaciones van en progresivo aumento, la ocupación se mantiene de manera más o menos equilibrada a lo largo de todo el año, con lo cual poco

a poco nos acercamos a la deseada desestacionalización, y la oferta hotelera ha crecido considerablemente. Las cifras también nos informan de que el turismo valenciano es fundamentalmente de negocios, ferias y congresos, y hacia ese turismo y el de ocio, sol y playa se está dirigiendo de manera evidente su promoción a nivel nacional e internacional. Y es que Valencia ha cambiado de imagen, casi de identidad, para posicionarse dentro del turismo urbano, y, como certeramente señala Pau Rausell⁹, para ese despegue ha partido de nuevas infraestructuras que han contribuido a configurar esa nueva imagen y que en ocasiones se han proyectado y creado con la intención de conseguir nominaciones para eventos internacionales, como la célebre Copa América, que, de aquí al 2007, parece que va a convertirse en la panacea y la solución a todos los problemas. Esperemos que no sea, ésta también, una oportunidad perdida.

Valencia, pues, ha apostado por un tipo de turismo, y en función de éste ha proyectado su imagen, una imagen moderna, la “Valencia del tercer milenio”, cuyo grandioso icono es sin duda la Ciudad de las Artes y las Ciencias, un espacio todavía en construcción que ya ha disparado las cifras, las inversiones, y ha sido utilizada como elemento emblemático en la promoción de la ciudad. Sin entrar en valoraciones acerca de éste “Síndrome de la Ciudad de las Ciencias” que vive en la actualidad el turismo valenciano y que afecta por razones obvias a cualquier planteamiento o proyecto cultural, lo que me parece cuestionable, y creo que es una situación que puede extrapolarse a otros destinos turísticos, y por eso me permito plantearla, es que la existencia de un producto estrella contribuya, no a mejorar y modernizar

⁸ El número de visitantes a la ciudad de Valencia ha pasado de 815.493 en 2000 a 1.074.903 en 2003, las pernoctaciones de 1.557.819 en 2000 a 2.092.491 en 2003. Y el número de plazas en establecimientos hoteleros del área metropolitana ha pasado de 1540 en 2000 a 3275 en 2003.

⁹ Rausell Koster, Pau (2004), “Valencia, la cultura en la definición del destino turístico”, en *Cuadernos de gestión y dirección de hoteles y restaurantes*, nº 16, p. 29.

la imagen de una ciudad, o a atraer el turismo y con ello favorecer otros recursos, sino a disfrazar y casi ocultar su identidad, la que la que hasta fechas recientes se configuraba en torno al patrimonio cultural valenciano¹⁰.

Como muestra del contraste entre la situación aparente y real del turismo cultural en general, y del valenciano en particular, baste analizar algunos de los titulares de un artículo publicado en la prensa local justo en las fechas en las que me encuentro preparando este trabajo¹¹. El titular del artículo señala que “El medio millón de visitantes de l’Oceanogràfic dispara el turismo”, y el subtítular destaca que “la ciudad recibe más de un millón de viajeros en 2003 y registra 484.000 pernотaciones durante los cinco primeros meses de este año” y sigue destacando en negrita que “L’Oceanogràfic, el último fichaje de la Ciudad de las Artes y las Ciencias complementa la oferta de ocio del complejo y ha conseguido impulsar el turismo cultural en la ciudad”. Esta última frase sería esperanzadora si realmente quisiera decir lo que a mí en un primer momento me había parecido entender: que el atractivo turístico de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, concretamente de L’Oceanogràfic, había conseguido aumentar el interés y por tanto el número de visitantes a los recursos y productos culturales de la ciudad de Valencia. Pero no es eso lo que nos dicen las cifras de visitantes a estos lugares, que, no han aumentado de manera significativa. El perfil del turista que llega a la ciudad de Valencia no se corresponde con el perfil del turista cultural, ya que, como hemos señalado, es el derivado de un turismo fundamentalmente de negocios, ferias y congresos y de ocio, sol y playa. Por tanto, tal como hoy están planteados y promocionados los recur-

sos y productos culturales, es difícil que se conviertan en el complemento de su visita, que, en el mejor de los casos, incluirá un acelerado recorrido por los alrededores de la Catedral.

De todo lo anterior se deduce que para lograr ese deseado reposicionamiento de la ciudad como destino turístico cultural, es preciso superar esa tendencia al conformismo, a la explotación del tipo de turismo más rentable económicamente, y apostar por un turismo más sostenible, de mayor rentabilidad social que ayude a difundir la cultura y sobre todo a recuperar y dar a conocer la identidad y el patrimonio cultural valenciano. Y con ello no invito a cruzarse de brazos hasta que cambie la situación y mientras tanto adoptar una actitud crítica pero carente de propuestas. Tenemos visitantes, y parece que la tendencia va en aumento, pero estos visitantes no están lo suficientemente motivados culturalmente como para esperar que el hecho de poseer recursos y productos culturales importantes, e incluso de informarles sobre su existencia, garantice su consumo. Las estadísticas nos dicen que los productos consumidos, primarios o complementarios dependiendo del tipo de turismo, están más vinculados con el ocio, y que a medida que las cifras de visitantes de estos productos aumentan, sobre todo la Ciudad de las Artes y las Ciencias, descienden lamentablemente aquellas referidas a recursos y productos culturales de primer orden que deberían convertirse en referentes y emblemas de la ciudad, como ocurre en otros lugares con menos oportunidades que han apostado por el turismo cultural. Y ¿acaso no es la interpretación la herramienta que permite compatibilizar la cultura con el tiempo de ocio?

Las ideas y reflexiones expresadas en este artículo, compartidas por un nú-

¹⁰ Un interesante análisis de esta situación podemos encontrarlo en Monfort, V.M. (2002), “Turismo cultural: la experiencia en Valencia capital”, en *I Congreso Internacional de Turismo Cultural*, Salamanca.

¹¹ *Las Provincias*, 27-06-2004.

mero cada vez mayor de especialistas en turismo y patrimonio, han tratado de demostrar la validez de esta disciplina a la hora de acercar la cultura al público, incluso al público que a priori no está especialmente interesado por los productos culturales. Y ahí podría residir la clave a la hora de potenciar los ricos y variados recursos culturales de una ciudad como Valencia, como tantas otras en las que el turismo llega por otras vías que no son las del reclamo cultural, y piensa que no necesita por ello explotar dichos recursos. La ciudad tiene mucho que ofrecer, un patrimonio en el que se esconden cientos de historias por revelar, de itinerarios por descubrir, de huellas romanas, judías, árabes y cristianas que podrían llevar a un viaje fascinante por nuestra tradición, que podría empezar, por qué no, en los alrededores de la Catedral y que culminaría en nuestra modernidad, en ese punto en el que hoy parece que empieza y termina nuestra historia. No se trata de reinventarla, sino de reconstruirla, de buscar los temas comunes de los que nos hablan los recursos, y mediante una adecuada y planificada interpretación convertirla en un recorrido ameno, atractivo, que, sin dejar

de ser riguroso, permitiera al visitante disfrutar de una experiencia diferente y perfectamente compatible con su tiempo de ocio, lo que venimos apuntando a lo largo de todo el artículo como elemento diferenciador de la interpretación.

Sin obviar las oportunidades que se nos presentan ni las tendencias de la demanda para no plantear proyectos sin futuro, planteemos proyectos desde la sostenibilidad, que incidan en la conservación y difusión del patrimonio, que a la larga puedan reconducir la demanda y con ello el nivel cultural de los ciudadanos y su interés por el patrimonio. Solo se ama, respeta y protege lo que se conoce, y ese velo que el ciudadano percibe, esa nebulosa que le impide acercarse a la cultura y disfrutarla, desaparecerá cuando una de las más eficaces herramientas para la gestión y difusión del patrimonio, la interpretación, revele lo que hasta el momento eran significados ocultos y genere, propiciando una experiencia satisfactoria, una acción positiva hacia la cultura y el aprendizaje. Aprender puede ser divertido, pero divulgar puede ser complicado. Dejemos la erudición para otros ámbitos, y perdamos el miedo a enseñar todo lo que sabemos.



LA PERCEPCIÓN «ILEGAL» DE LA CIUDAD: GRAFFITIS EN GRANADA

María Encarnación Cambil Hernández
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

*“Jardín soy que la belleza alberga
Sabrás mi ser si mi alma miras”
Sex*

El paisaje de nuestras ciudades está lleno de imágenes, unas, las que podemos considerar «legales», vinculadas a la sociedad de consumo contemporánea, que son las conformadas por la publicidad en sus diversas acepciones. Éstas ocupan un espacio predeterminado creado para este fin y, por tanto, aceptado y permitido por las autoridades y el ciudadano las cuales nos informan sobre los distintos aspectos de la vida y de la cultura urbana. Mostrándonos a través de ellas la evolución de las tendencias culturales e histórico- artísticas de nuestra sociedad, reflejadas en el diseño de los carteles, vallas, luminosos, etc. Tanto su estilo como su contenido es muy diverso, puesto que la publicidad abarca todos los aspectos de la vida desde la política al arte.

Junto con estas imágenes que diariamente llenan nuestra retina de figuras y nuestra mente de información, comparten el espacio urbano otras consideradas

«ilegales», pero que nos muestran al igual que las primeras la evolución sociocultural y artística del momento. Como las «legales», su contenido es muy variado, puesto que pueden ser reivindicativas, políticas, de comunicación entre diversos grupos, etc. Sin embargo presentan diferencias importantes con las primeras. En primer lugar ocupan un espacio de la ciudad que no está destinado para ellas. Se apropian de los muros de ésta, convirtiéndolos en su soporte y transformando ese espacio al darle una función diferente¹. Están presentes junto con las imágenes publicitarias en el paisaje urbano, pero tienen una intención muy distinta a éstas, puesto que su interés no es comercial, sino llevar a cabo un ideal consistente en llenar la ciudad de imágenes que aporten color y vida al entorno ciudadano rodeado de hormigón y sin apenas espacios verdes². A diferencia de la publicidad, no están realizadas por profesionales formados para poder crear y plasmar estas ideas, los cuales han hecho de ello una profesión que llevan a cabo en un espacio cerrado, sino que están realizadas por grupos urbanos y en el espacio urbano y de una forma clandestina.

¹ Castillo Gómez, Antonio, (1997): «“Paredes sin palabras, pueblo callado”. ¿Por qué la historia se representa en los muros? », en AA.VV: *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia del graffiti*. Universidad de Valencia, Valencia, p. 216.

² Para realizar esta comunicación, la autora ha entrevistado en varias ocasiones a El Niño de las Pinturas, para él como para otros escritores de *graffiti*, lo más importante es llenar la ciudad de «color» ya que la vida urbana de por sí es bastante gris y asfixiante.



Fig. 1. Niño Azul. Plaza de la Pescadería, Granada.
Spray, pintura plástica y platos. Imagen cedida
para su publicación por El Niño de la Pinturas

Estas imágenes que hemos denominado «ilegales» de la ciudad son los *graffitis*, los cuales llenan el paisaje urbano de color e invaden nuestra mirada no solamente desde los muros, sino también a través de la televisión, el cine, la prensa, etc., por lo que podemos considerarlas como algo muy presente en nuestro panorama diario de tal manera que podemos decir que: «... si algo define el universo gráfico de los muros contemporáneos es la insistencia con que los jóvenes han llevado a las paredes su particular necesidad de comunicación, hasta el punto de ser, junto a la escritura publicitaria, uno de los aspectos más evidentes y modernos del decorado urbano»³.

En la actualidad, parece que asistimos a una revitalización del interés por el *graffiti*. Hablar de él, es como hacerlo de todo y de nada debido a las grandes posibilidades que su análisis nos ofrece y a los diferentes puntos de vista desde los que se puede abordar su estudio.

Esta forma de manifestación cultural ha despertado desde su aparición en el metro de Nueva York hacia finales de los años sesenta una gran curiosidad y ha sido estudiada sobre todo por la antropología y la sociología como una manifestación de la aparición de nuevos parámetros culturales en el seno de las grandes ciudades occidentales, en las que «el graffiti nace como expresión gráfica de un amplio movimiento cultural en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales»⁴.

La intención de esta comunicación es estudiar este aspecto de nuestra cultura contemporánea desde el punto de vista de la Historia del Arte, ya que es una forma de expresión pictórica que posee una inmensa diversidad creativa, pero a pesar de ello «no oculta los numerosos rasgos comunes que hacen de ella una verdadera unidad de creación artística, en lo que a sus valores expresivos y técnicos se refiere»⁵. Analizando su nacimiento y evolución en la ciudad de Granada, centrándonos para ello en la obra de un escritor de *graffitis* conocido como El Niño de las Pinturas, cuyo *tag*⁶ es: Sex.

También nos interesa señalar la relación que los *graffitis* tienen con otra forma del arte: la fotografía. Ésta es una de las fuentes principales que poseemos para poder conocer la obra de los di-

³ Petrucci, Armando, (1994-1995): «Scrittura come invenzione, scrittura come espressione», en *Estudios Castellonenses*, 6, Castellón, p. 1049.

⁴ De Diego, Jesús, (2000): *Graffiti. La palabra y la imagen*. Barcelona: Los libros de la frontera, Barcelona, p. 24.

⁵ De Diego, Jesús, (2003): «La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano», en <http://www.graffiti.org/faq/diego/html>, Zaragoza, p. 1.

⁶ *Tag*: firma personal de un escritor de *graffiti*. Acto de firmar sobre cualquier superficie de la ciudad (*to tag*). El autor es el *tagger*. Cfr. De Diego, Jesús, (2000): *Graffiti. La palabra...*, p. 264.



Fig. 2. Mi tiempo. En la fachada de su casa. C/Vistillas de los Ángeles, Granada. Spray y pintura plástica sobre muro. Imagen cedida para su publicación por el Niño de las Pinturas.

ferentes *escritores*⁷, así como su estilo y evolución, ya que dado el carácter efímero de esta *piezas*⁸ todos los autores durante la realización y al término de las mismas las fotografían, formando así sus *black book*⁹. Estos son fundamentales no solamente para conocer los distintos *graffiti*, sino también las diferentes fases de la ejecución de los mismos ya que en ellos se archivan junto con las fotos, bocetos, dibujos, etc. El acceso a estas fuentes fotográficas y las entrevistas con los autores son básicos para realizar cualquier estudio, aunque no siempre se consigue, por las dificultades que lleva consigo. Sin embargo hay que apuntar que las nuevas tecnologías están produciendo un cambio en la forma de realizar estos archivos de trabajo, debido a la utilización de las cámaras digitales por parte de los *escritores*. El uso de las mismas, ha hecho que los *black book* tradicionales se hayan convertido en digitales, conservándose en lugar de en papel en soporte CD. Estos nuevos archivos favorecen el acceso a estas fuentes, ya que algunos autores tienen su página Web y en ella cuelgan su obra, a

la cual se puede acceder fácilmente por Internet. Por lo cual a estas fuentes fotográficas hay que añadir las fuentes digitales para el estudio de los *graffitis*.

LOS GRAFFITTIS EN GRANADA

La ciudad de Granada posee un amplio patrimonio histórico-artístico y cultural, además de una gran belleza natural, que ha hecho de ella una de las urbes más visitadas por todos los amantes y conocedores del arte y de la cultura.

Junto con ese gran patrimonio convive esa otra manifestación pictórica que son los *graffitis*. Este término puede ser interpretado desde puntos de vista muy diferentes dependiendo de la disciplina desde la cual se aborde su análisis. En la actualidad la acepción más aceptada del mismo se debe a investigadores como Graig Castleman, Sarah Giller, Jane Gasby y Henry Chalfan que desde su inicio en la ciudad de Nueva York, —donde a finales de los años sesenta aparecieron las primeras pinturas realizadas sobre los vagones de metro y en las paredes de los barrios marginales de la ciudad, hechas con

⁷ A los autores de *graffiti*, se les llama *escritores*, porque comienzan escribiendo su nombre en la pared. La acción de pintar se desarrolla más tarde, sin embargo el término se mantiene.

⁸ *Pieza*, es como los escritores de *graffiti* denominan a sus obras.

⁹ *Black Book*, libro donde el *escritor de graffiti* guarda sus trabajos. En ellos están contenidos las fotografías de los mismos, bocetos, etc. Cfr. AA.VV., (2003): *Mientras duermes: Granada Graffiti*, Granada, Diputación, Ayuntamiento y Asociación de Graffiti: «Color en la Calle».

sprays en sus formatos comerciales y de venta al público y que desde luego no estaban fabricados para ser utilizadas de ese modo, pero que se convirtieron como dice Joan Garí al respecto en «el instrumento asociado a este modelo»¹⁰—, hasta nuestros días, han utilizado este vocablo tanto en singular como en plural, para referirse a cualquier escritura mural ya sea imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase y en cualquier superficie¹¹.

Sin embargo para referirnos a los *graffiti* en Granada, vamos a aceptar el significado que el termino tiene en relación a la cultura *hip-hop*, ya que consideramos que «El graffiti hip hop es un claro exponente de las nuevas estrategias creativas producidas en las ciudades del fin del siglo XX. Y que muy posiblemente, estén ya condicionando el futuro de nuevas prácticas artísticas»¹². Teniendo en cuenta además que la generación de escritores de *graffiti* que han realizado sus *piezas* en Granada, está lejos crono-

lógicamente de los ideales y motivaciones de los primitivos *escritores*, y sin embargo empezaron a escribir cuando la cultura *hip-hop*¹³, sustituyó los ideales político y filosóficos de esta primera generación. De la misma manera en esta comunicación denominaremos como tales, únicamente a las manifestaciones pictóricas realizadas con sprays sobre el muro, ya que « el poder de la imagen artística es irrefutable»¹⁴.

En Granada, las primeras *piezas* aparecen a finales de los ochenta. Curiosamente, y al contrario de lo que es tradicional en esta ciudad muy conservadora, ante cualquier novedad tanto social como cultural, los *graffitis* han tenido un desarrollo muy vivo, muy activo y vanguardista.

Cuentan desde su inicio con grupos de *escritores* que han llenado de color la ciudad con sus *piezas*, pero que también han participado en la vida cultural de la misma, tomando parte en las exhibiciones organizadas por ayuntamientos o diferentes entidades. Creando sus propias

¹⁰ Garí, Joan, (1995): *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*, Fundesco, Madrid, p. 30.

¹¹ De Diego, Jesús, (2000): *Graffiti. La palabra...*, p. 52.

¹² De Diego, Jesús (2004). *La estética del graffiti en la sociodinámica...*, p. <http://www.graffiti.org/faq/diego.html>, 3.

¹³ Como nos indica Sarah Giller en «Entrevista a Rammallze », en, *Graffiti Introduction*, en *crimes/online/Internet*, <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>. «El termino *hip hop* determina un contexto cultural que abarca manifestaciones del *rap*, el *DJ'ing*, el *breakdance* y el *graffiti*».

Este movimiento nació como una forma de expresión de la juventud urbana de los barrios periféricos de Nueva York y se desarrolló durante la década de los ochenta. En esta ciudad grupos marginales de ascendencia afroamericana y portorriqueña empezaron a utilizar como forma de expresión propia los *graffitis*, realizándolos en las zonas que les eran accesibles como los muros de las calles, los túneles del metro, etc., o sea en los espacios que definían su existencia urbana como nos señala Jesús De Diego en la página 60 de su libro *La palabra y la imagen*, «trasgrediendo constante e intencionadamente las nociones estéticas, la comodidad visual y la propiedad privada inmobiliaria (no es sorprendente ya que todas esas cosas les eran negadas a priori), el graffiti se convirtió en una exitosa y cada vez más presente estrategia utilizada para hacerse oír». Según el mismo autor, se convirtió igualmente en el «factor cohesivo que vinculaba al resto de las actividades culturales englobadas en el *hip-hop*». Dicho movimiento extendió los *graffiti* neoyorquinos por todos los Estados Unidos pero, sobre todo los internacionalizó, haciendo de ellos y de la música rap los instrumentos fundamentales para la difusión de su ideología y su cultura. En los años ochenta será cuando se empiece a conocer este fenómeno como una práctica cultural plenamente desarrollada en América y el graffiti *hip-hop* pasará a Europa donde se consolida con unos parámetro sociales muy semejantes a los de Estados Unidos, aunque algunos de sus componentes originarios se diluyen. En cierta forma se va a producir una síntesis o una asimilación de la cultura *hip-hop* adaptándola o reinterpretándola de acuerdo a la situación social cultural y política del Viejo Continente. Su llegada se vio favorecida por los movimientos que en esos momentos se estaban llevando a cabo contra la violencia, contra la droga o contra el racismo, aunque este último apenas tiene arraigo en los escritores europeos, siendo sustituido por la lucha de clases como elemento de cohesión del grupo. Por otra parte los escritores de europeos desligados de la tradición filosófica y política de los primeros escritores americanos, mostraron a través de sus piezas la relación que como grupo humano tenían con su entorno urbano, sobre el que actuaron de una forma constante e incesante entablando de esta forma un dialogo con todas las manifestaciones de su entorno tanto de carácter físico, como político, económico o cultura de su ciudad, dejando en los muros del paisaje urbano, a través de sus piezas, su lenguaje, marcando con ellas su propio territorio sobre el que dejan su opinión a cerca de la vida que les ha tocado vivir de una forma muy diversa.

¹⁴ De Diego, Jesús (2003). *La estética del graffiti en la sociodinámica...*, <http://www.graffiti.org/faq/diego.html>, p. 3.

publicaciones, *fanzine*¹⁵, saliendo a pintar a otras ciudades o realizando *jam*¹⁶, a las que han acudido como invitados escritores de otras urbes o países lo que ha favorecido el intercambio y la ampliación de conocimientos e incluso creando asociaciones como «Color de la Calle», para organizar exhibiciones de *graffiti* y dar apoyo material y jurídico a los escritores. Es un movimiento muy vivo cuyos componentes han producido *piezas* de una gran calidad artística, muchas de las cuales ya han desaparecido de los muros de Granada, pero que podemos conocer gracias a que han sido recogidas en un precioso libro llamado *Mientras duermes: Granada graffiti*, editado por el Ayuntamiento y la Diputación de Granada, junto con la Asociación de Graffiti «Color en la Calle», en el año 2003.

En la ciudad de la Alhambra, a finales de los ochenta, tras la aparición de los primeros *graffiti*, se forman los primeros grupos de *escritores*, que se configuran en torno a la autorrepresentación en el marco urbano público, la crítica de los mensajes mediáticos institucionalizados, la comunicación verbo icónica del grupo y la resistencia contra la presión social ejercida desde un principio contra la cultura *hip-hop* en general¹⁷.

Jóvenes, procedentes en su mayoría de barrios periféricos, hijos de familias trabajadoras de clase media que estaban realizando la enseñanza obligatoria. Formando grupos, estos chicos se reunían para pintar y fueron dejando su firma por la ciudad. En un principio sin tener demasiada información sobre los *graffiti*, pero sin embargo, tenían las características que son comunes a cualquier grupo de *escritores* de *graffiti* de cualquier parte del mundo. Esencialmente el carácter



Fig. 3. Algo roto. C/ Arabial, Granada.
Spray sobre una Pieza antigua. Imagen cedida para su publicación por El Niño de las Pinturas.

reivindicativo de su actividad, puesto que mediante sus piezas protestaban contra diversos aspectos del sistema establecido y contra la forma de vida de su ciudad, haciéndolo en espacios públicos no destinados a contener mensajes de ningún tipo, y de forma clandestina, por la apropiación de ese espacio urbano. Igualmente presentaban las mismas contradicciones, ya que, aunque su poética se mostraba y se muestra contraria al imperialismo americano y va por principio contra el capitalismo y la sociedad de consumo, sin embargo la influencia y aceptación de modelos proveniente de los Estados Unidos está presente en su iconología, sus gustos musicales y su forma de vestir, utilizando igualmente el

¹⁵ Los *fanzine hip-hop* son revistas donde se difunde de forma general temas relacionados con el *graffiti*. En general tienen un carácter cerrado y utilizan un argot específico por lo que se puede decir que son más instrumentos utilizados por los grupos como forma de difusión interna que de promoción de cara al exterior. *Ibidem*, p. 4.

¹⁶ Las *jam* son fiestas en las que participan escritores invitados, y se realizan exhibiciones. A ellas suelen acudir grupos musicales y es el lugar donde se pone sobre la mesa las últimas novedades relacionadas entre otros temas con los *graffiti*. Cifr. De Diego, Jesús, (2000): *Graffiti. La Palabra...*, p. 261.

¹⁷ Giller, Sarah, (1996): «Entrevista a Rammallze...», p. 2.



Fig. 4. Casa Escoriaza, C/Cuesta Escoriaza, Granada. Spray y pintura plástica sobre muro. Imagen cedida para su publicación por El Niño de las Pinturas.

inglés para su argot. Del mismo modo su vocación de llenar la ciudad de colores lleva implícita otra contradicción que los conduce de nuevo a caer en el sistema, puesto que el espectáculo lleno de mensaje y de color que nos dejan en los muros de nuestras calles cuesta dinero, lo que supone que más tarde o más temprano y aunque no les guste hablar de ello, tienen que realizar trabajos por encargo para conseguir dinero y poder comprar *botes* para pintar. Finalmente aunque en esta expresión gráfica la afirmación de lo individual es esencial, como lo demuestra la presencia de los *tag* tras los que ocultan su verdadera identidad, esta individualidad se diluye en el grupo dominando siempre sobre lo individual.

Es con la llegada de los noventa cuando aparecieron en los muros de Granada numerosas firmas realizadas por *escritores* como: Ork, Mackey, Duende, Gen, Platts, Atlantis, Akira¹⁸, y se formaron los primeros grupos entre los que estaban: L7N o Trop. Sin embargo las primeras *piezas* que aparecieron en los muros fueron las que se realizaron a través de un concurso llamado «Pintada Mural Callejera», en cuyas bases, curiosamente, se prohibía expresamente la utilización de *sprays*.

En el año 1992, dos *escritores* Ber y Samy, *bombardearon*¹⁹ la ciudad, pero hasta 1993 no aparecieron las primeras *piezas* propiamente dichas. En este año se constituyeron los primeros grupos entre los que había un «gran espíritu

¹⁸ Poner los nombres de cada uno de los escritores de *graffiti* que han realizado o que realizan sus *piezas* en Granada, no es posible, por lo numerosos que son. Por tanto, de cada año he citado unos cuantos, pero sin ningún motivo concreto. Para conocer todos y cada uno de esos nombres, así como la obra de muchos de ellos, Cfr. AA.VV. *Mientras duermes: Granada graffitis*, Ayuntamiento, Diputación de Granada y Asociación de Graffiti: El Color en la Calle, Granada, 2003.

¹⁹ *Bombardear*, significa llenar una zona determinada de la ciudad de *tag* y *piezas*.

colectivo, debido a que el movimiento era compuesto por ellos mismos. No había mucha información exterior y el graffiti no podía encontrarse fácilmente»²⁰. Entre estos escritores estaban: Spit, Calagad13, Sex69, Spirit, Rase, Rider, y grupos como los Ratas de Cloaca; Track Force, The Brains, Street Rage, etc. También empezaron a llegar fotos de fuera y el libro «Los Graffiti», ayudó a crear el concepto de esta actividad gráfica.

1994, fue un año especialmente activo ya que aparecieron numerosos *escritores* que iluminaron Granada con buenas *piezas*. Se organizaron nuevos grupos como los Wicked Posse, ANS y Krime Posse y así mismo los grupos pioneros cambiaron de nombre apareciendo los Sick Posse, —los cuales pasado un tiempo pasaron a llamarse Banda de Psicópatas—, los Insane Clan, etc. A la vez se produce una mayor actividad entre los *escritores* y algunos de ellos salen a realizar sus *piezas* a otras ciudades, enriqueciendo así su conocimiento. Los *graffitis* empiezan a adquirir una cierta popularidad dando lugar a que el periódico local de más tirada se interesara por ellos, subvencionando una pieza, que debido a diversas circunstancias finalmente no se publicó.

El año 1995 fue un año importante para el *graffiti* granadino. Por un lado puede decirse que sufrió una crisis ya que a pesar de que esta actividad gráfica estaba empezando a ser reconocida por parte de instituciones y entidades, pese a su carácter «ilegal», y aunque los escritores eran conscientes del carácter efímero de sus obras, la eliminación masiva de piezas que llevó a cabo el Ayuntamiento debido a la celebración en Granada del Campeonato Mundial de Sky, produjo un gran desánimo entre los escritores granadinos y muchos dejaron de pintar. Sin embargo Sex69 y Calagad13, mas inquietos e identificados plenamente con la filosofía del *graffiti* realizaron numerosos muros. Por otro lado fue un año

que impulsó en cierto modo esta manifestación artística ya que un *Dj* de la casa discográfica R&B, organizó la primera exhibición de *graffiti* como tal en Granada, y los *escritores* granadinos tuvieron la oportunidad de pintar con las marcas más punteras de spray. En esta exhibición participaron autores extranjeros entre los que se encontraba el alemán Rakis, que desde ese momento formó parte del desarrollo del *graffiti* en Granada ya que al año siguiente y con motivo de una *jam* organizada por Calagad13 y Sex en una sala de conciertos granadina a la cual fueron invitados *escritores* de diferentes lugares, Rakis volvió a Granada junto con Tortr, Shogun y Junk, y conjuntamente con los granadinos pintaron un muro de dos pisos y formaron el primer grupo importante de Granada, Los Jinetes del Apocalipsis, el cual desarrolló en esta ciudad una gran actividad.

1997, trajo al *graffiti* granadino muchos cambios. El *hip-hop*, tenía ya fuerza en España y por lo tanto en Granada. Sex abrió «La Tapadera hip-hop shop», una tienda dedicada al *graffiti*, en la que se podían comprar los botes de pinturas de buena calidad y a mejor precio. La actividad creció y aparecieron nuevos *tag* como, Reti, Kaneda, Watío, Bo, Drew y Cuervo, entre otros. Se organizaron varias exhibiciones en el Centro Social Okupado, situado en el Camino de Ronda, así como en el Callejón del Pretorio. Durante todo el año siguiente la actividad aumentó y apareció un nuevo grupo llamado Los Niños del Demonio que llevó a cabo en la ciudad un *bombardeo* muy importante.

Así mismo atraídos por la actividad que se desarrollaba en esta ciudad, llegaron *escritores* de fuera, como Drog, Si, Gata, Lechu, etc., lo que propició que fuera enriqueciéndose aún más la producción. Al año siguiente de nuevo una casa discográfica organizó una exhibición en la que participaron *escritores* de numerosos puntos de España.

²⁰ AA.VV., (2003): *Mientras Duermes: Granada...*, pp. 5-6.

En el 2000, la actividad de la calle se redujo a unos pocos a los que se unieron nuevos *tag* como Momo y Caimán que llegaron desde Jamaica. Se realizó una exhibición importante organizada por el Ayuntamiento de Peligros, pueblo del cinturón granadino, que en el 2002 volvió a repetirse. A ambas celebraciones acudieron numerosos autores de la provincia, los cuales junto con los granadinos realizaron *piezas* importantes, dejando los muros de este pueblo llenos de color. Al año siguiente la asociación «Transmisiones Urbanas», que aunque tuvo una duración corta fue muy activa, organizó en el Paseo del Violón el «1º Salón de Graffiti», en el cual se realizó una gran exhibición sobre muros de ladrillo que tuvo una gran aceptación por parte de la juventud. En ese mismo año Sex —El Niño de las Pinturas— comenzó a pintar muros muy céntricos, como ya veremos más adelante. Durante el 2002, 2003 y 2004, la actividad ha continuado apoyada por las diferentes exhibiciones que se han organizado en la ciudad, como la que con motivo de las Fiestas de la Zona Norte se llevó a cabo en el 2002. En la calle *escritores* como Reti, Reno, Kaneda, Chicle, Sex y Sam3, entre otros, siguen llenando de color los muros de la ciudad de la Alhambra.

A finales del 2003, los autores anteriormente citados crearon la Asociación de Graffiti «Color en la Calle» cuya finalidad ya la hemos indicado anteriormente. En estos momentos el *graffiti* sigue creciendo y evolucionando. Nuevos *tags* aparecen y se integran los *escritores* en nuevos grupos, algunos tan importantes como Porno Star constituido por casi cincuenta escritores y con un carácter internacional. Su producción crece al mismo ritmo y paralelamente

al crecimiento de la ciudad ya que en la nuevas urbanizaciones con la que se extiende Granada aparecen nuevas *piezas*, añadiéndosele así al *graffiti* un nuevo aspecto, el de ser la primera manifestación de vida que se produce en los espacios urbanos de nueva creación. Ya que éstos, antes de ser habitados, ofrecen de forma inconsciente los muros blancos de sus tapias, invitando a los escritores a dejar en ellos su mensaje lleno de color ²¹.

SEX “EL NIÑO DE LAS PINTURAS”

En el año 2001 en Granada, se produce una novedad importante en el mundo de los *graffiti*. Estos se habían realizado, en su mayoría, en lugares poco transitados que permitían a los escritores llevar a cabo su actividad con una cierta tranquilidad, y que además les proporcionaban una rápida vía de escape si aparecía la policía. Pero en este año un escritor conocido como «El Niño de las Pinturas», cuyo *tag* es Sex, llenó los muros más céntricos de la ciudad con unos *graffiti* diferentes, no sólo por la ubicación de los mismos sino por que en ellos aparecía como tema principal de la pieza una figura humana, —*Carácter/Personaje/Muñeco*— ²², en concreto un niño, pero pintado de una forma diferente a lo que es habitual en los *graffitis*, en los cuales por regla general si aparece algún *personaje* es tratado de forma caricaturesca por la influencia que el cómic tiene en esta actividad artística²³. En el caso que nos ocupa, la figura humana estaba realizada con un gran idealismo. Junto con el «niño», aparecía un texto —*mensajes o mottos*—²⁴ que contenía un mensaje e intención diferente según la *pieza*. Junto con el *tag* aparecía otra firma, El Niño de las Pinturas.

²¹ Los datos de la historia del graffiti en Granada, han sido sacados de las entrevistas realizadas por la autora al Niño de las Pinturas.

²² En el argot del *graffiti*, cuando en una pieza aparece una figura se le denomina:

Carácter/Personaje/Muñeco. Cfr. De Diego, Jesús. (2000), *Graffiti. La palabra...*, p. 91.

²³ *Ibidem*, p. 91.

²⁴ *Ibid*, p. 88.



Fig. 5. Sufrimiento gratuito, C/Gracia, Granada. Spray sobre cemento.
Imagen cedida para su publicación por El Niño de la Pinturas.

Estos muros llamaron tanto la atención que meses más tarde la Junta de Andalucía, la Diputación y el Ayuntamiento de Granada, subvencionaron el catálogo de una exposición itinerario de algunas de sus obras en la ciudad de la Alhambra²⁵.

Condensar la vida y la producción de un artista como Sex en esta comunicación es difícil, ya que a pesar de su juventud, su experiencia vital es muy intensa así como su obra, ya que son muy numerosos los muros sobre los que a dejado su firma, no solamente en Granada sino también en otras ciudades tanto españolas como europeas²⁶. Posee algunas peculiaridades que no tienen todos los escritores

de *graffiti*. En primer lugar, pertenece a una familia de clase media y no ha crecido en un barrio marginal sino en un barrio de clase trabajadora. Posee formación académica ya que inició sus estudios universitarios, al contrario de lo que suele suceder en la mayoría de los casos de *escritores de graffiti* en los que el fracaso escolar y la falta de una titulación específica es lo habitual²⁷. Por su edad, 27 años, puede ser considerado viejo para seguir pintando *graffiti*, puesto que los estudios realizados sobre este tema demuestran que los escritores suelen empezar entre los 12 y los 14 años, y sobre los 20 abandonan para dedicarse a otras actividades²⁸. Puede ocurrir también que un *escritor* deje la calle

²⁵ El Catálogo se llama: Sex el niño de la pinturas: «Mira los Muros», y fue realizado gracias al trabajo de «Transmisiones Urbanas».

²⁶ Amsterdam, Paris, Roma, Brujas, Dusseldorf, Amberes, La Haya, etc.

²⁷ Sobre este aspecto hay que señalar que aunque la bibliografía nos indica que es habitual en los *escritores de graffiti* la falta de titulación académica y el fracaso escolar, en la actualidad este aspecto ha cambiado sustancialmente, ya que la mayoría de ellos poseen estudios de grado medio, e incluso universitarios. En estos momentos no es raro que un *escritor* sea estudiante de Bellas Artes o de Diseño Gráfico.

²⁸ De Diego, Jesús.(2000): *Graffiti. La palabra...*, p. 78. Actualmente esta consideración sobre la edad de los escritores ha cambiado ya que son numerosos los que siguen pintando, sobre todo en exhibiciones con una edad superior a los 25 años.

para dedicarse a cualquier otra cosa y que de vez en cuando reaparezca, pero Sex no ha dejado de pintar muros en ningún momento y sigue haciéndolo sin parar. Tiene muy arraigado el sentimiento de grupo —*crew*—²⁹, éste para él es lo más importante, porque supone el respaldo y el reconocimiento. De hecho siempre se ha integrado en grupos como los Scky Poses que después se llamó Banda de Psicópatas; Los Jinetes del Apocalipsis, del que fue uno de los fundadores³⁰, Los niños del Demonio y actualmente pertenece también a Porno Star y Destroi the Sistem. Es un *escritor* que ha alcanzado la calificación de *king* o *master* y cuenta con el respeto del resto de *escritores*. Para llegar a obtener esta calificación cualquier escritor de *graffiti* tiene que pasar por un largo proceso que va desde las primeras firmas colocadas en los muros, pasando después a la realización de letras más estilizadas y enlazadas para seguir evolucionando hacia formas más grandes con más color, más redondeadas y pomposas los llamados *flat* o *throw-ups*³¹, para culminar con piezas en las cuales las letras cobran vida, o como en el caso de nuestro artista, se transforman como él los denomina en «graffitis realistas», verdaderas obras de arte en las cuales la imagen triunfa sobre la escritura³². En este momento podemos considerar que el escritor se ha convertido en artista, transformándose la espontaneidad primitiva en auténtica creación y nace lo que se denomina «*los picturo-graffiti*» en los cuales podemos apreciar como el *graffiti* nacido de una actividad inconformista ante la sociedad, que empezaba trasgrediendo en las cocheras del metro, aprovechando la complicidad de la noche, se constituye, revestido bajo la

forma de *spray art* o *subway art*, en una de las manifestaciones contraculturales o underground que se da en la semiosfera contemporánea»³³. Cuando se llega a este punto los *tags* traspasan su función territorial para comenzar una carrera hacia la fama. En el caso de nuestro artista su fama le precede, ya que cuando se habla de *graffiti* en Granada todo el mundo hace referencia a él como uno de los mejores *escritores* de *graffitis*, y además su obra habla por ella misma.

Hasta llegar a ser el Niño de las Pintura, Sex ha recorrido un intenso camino. Cuando se le conoce lo que primero llama la atención de su persona es su altura y quizás su desconfianza. Después de la primera impresión la atención se fija inevitablemente en su ropa, estilo rapero, pero en la que permanece los restos de pintura como mudos testigos de su actividad, al igual que sus manos en las que los restos de pintura también están presentes como algo inherente a su persona.

Conforme avanza la conversación poco a poco se va haciendo palpable su gran sensibilidad no solamente artística sino también humana. Es un creador nato, inquieto, nervioso, su cabeza no para, está lleno de vida y sensibilidad y eso lo transmite en sus *piezas*, las cuales han evolucionado desde sus comienzos puesto que Sex ha ido aprendiendo y perfeccionándose en el dominio y conocimiento de las posibilidades de los Spray, consiguiendo una gran maestría en el uso de este material, lo que unido a su capacidad como dibujante y a su creatividad hacen que los muros de Granada, en los que aparecen sus *piezas*, se conviertan en «museos vivos del arte actual»³⁴. Hasta llegar a este momento

²⁹ *Ibidem*, pp. 79-81.

³⁰ Este grupo existe todavía y se han integrado en él *escritores* de todo el mundo. Algunos de ellos ha dejado la calle y son Dj's. Otros se dedican a actividades siempre relacionadas con la pintura la música o la fotografía, o como en el caso de Sex siguen pintando los muros.

³¹ De Diego, Jesús, (2000): *Graffiti. La palabra...*, pp. 83-94.

³² Castillo Gómez, Antonio, (1997): «Paredes sin palabras, pueblo callado»..., p. 234.

³³ Riout, D., Gurdjian, D. y Leroux, J. P., (1985): *Le livre du graffiti*, Editions Alternatives, París, p. 69.

³⁴ Cfr. AA.VV., (2001): *Mira los Muro*, Junta de Andalucía, Ayuntamiento y Diputación de Granada.

su desarrollo y formación ha pasado por numerosas etapas.

Nació un día del mes de julio del año 1977 en Madrid. Hijo de una familia de clase media, que por motivos de trabajo se trasladó a Granada, creció en el barrio del Zaidín recibiendo su primera formación en el colegio García Lorca. Continuó con sus estudios hasta llegar a la Universidad, donde se matriculó en Bellas Artes, carrera que no concluyó, por diversas circunstancias. Rebelde por naturaleza, comenzó a realizar sus primeras firmas con muy pocos años de forma esporádica y con sus amigos del barrio. Hacia 1991 entra en contacto con el *rap* y el *breakdance*, y junto con sus colegas comienza a dejar en los muros de la ciudad sus primeras *piezas*, que eran en blanco y negro. En 1993 realiza sus primeros *graffitis* utilizando el color, pero con muchas dificultades porque no sólo estaba la policía y la ilegalidad sino el problema que había para conseguir *botes*. En la mayoría de los casos los «tomaba prestados» y así con el *rap* y los *botes* se fue metiendo en su sangre, el espíritu y la filosofía del *graffiti* con la que se sintió plenamente identificado conforme recibía más información, convirtiéndose no solamente en uno de los *escritores* más importantes de esta ciudad, sino también en uno de los miembros más activos de esta expresión gráfica en Granada. Como tal, participa desde el principio en todo lo que tiene que ver con el *graffiti* en esta ciudad, formando parte en la mayoría de los proyectos que han ido abriendo camino a la difusión de esta forma de expresión. Ejemplo de ellos fue la creación en el año 1994 con objeto de poder difundir el *graffiti* en Granada, junto con Calagad13 de un *fanzine* del *graffitti* llamado: «Down By Law». Ésta no fue la única de este tipo que hubo en Granada pero si demostró que había un interés serio por el tema. Desde ella, ambos autores



Fig. 6. Música, plaza del Gran Capitán, Granada. Spray sobre ladrillo y metal. Imagen cedida para su publicación por el Niño de las Pinturas.

daban consejos sobre como sacarle partido a los *botes*, noticias acerca de otros grupos de escritores y sobre temas relacionados con el *graffiti*, etc. En 1997, como ya hemos indicado anteriormente, abrió una tienda dedicada al *graffiti*: *La tapadera hip-hop-shop*, en la que los sprays eran más baratos y de calidad. Ha organizado diversas *jam*, a través de las cuales llegaron a Granada *escritores* de fuera enriqueciéndose así el *graffiti* granadino. Los años 90 fueron para él de una actividad desenfrenada, salía a pintar para realizar *piezas* bien solo o en grupo dejando la ciudad de la Alhambra bombardeada con su *tag* presente en todas las variedades posibles del *graffiti* —*piece*, *flop*, *plata*, etc.—³⁵ De esta forma fue evolucionando su estilo y adquiriendo la perfección que tiene en el uso del sprays. Su forma de pintar fue peculiar desde su inicio, puesto que desde el principio en sus *piezas* aparecían *figuras*, las cuales, en esta primera época tenían una clara influencia del cómic y del cine manga japonés. Poco a poco su interés por conocer el mundo del *graffiti* le llevo a viajar fuera y a conocer otras ciudades, entrando así en contacto con otros escritores y enriqueciéndose así su estilo. Su vida se convirtió en un continuo ir y venir. Esta intensa actividad junto con la tensión que produce la realización de los

³⁵ AA.VV. (2003): *Mientras Duermes: Graffiti.*, p. 2.

graffiti, por la persecución a que han sido sometidos estos artistas por parte de las autoridades, y por el estrés que la acción lleva implícita en sí misma —ya que hay que planificarlo todo, decidir el lugar y actuar con rapidez, requisitos que tienen casi una precisión milimétrica cuando se realizan *graffiti* sobre los trenes, actividad que también ha realizado nuestro artista—, lo llevó en el año 2001 a una crisis personal, de la que salió dispuesto a seguir pintando, pero únicamente lo que quisiera y donde quisiera y así nació El niño de las Pinturas.

Con él, su vida y su obra cambiaron. Su vida, porque con la fama llegó el reconocimiento del público y de las autoridades y también llegaron los encargos, que por supuesto acepta como él mismo dice «porque hay que vivir». Éstos no los considera *graffiti*, por dos razones fundamentales. La primera porque su realización está sometida a la decisión de la persona que hace el encargo y segunda porque no están en la calle que es el lugar donde los *graffiti* deben estar. Además no le gusta mucho hablar de ellos. A pesar de todo tenemos que decir que todavía no ha entrado de lleno en el mercado, pese a las continuas ofertas que recibe, ya que por su filosofía de vida lo único que quiere es pintar en la calle y realizar únicamente los encargos necesarios que le permitan cubrir sus necesidades mínimas y comprar *botes* para poder pintar. A pesar de su reticencia, son muchos los trabajos que ha realizado, para terceros, no solamente en la ciudad de la Alhambra sino también fuera de ella, como: el cartel de un festival de cortos organizado por el Ayuntamiento de Granada en el año 2001, el diseño de las carátulas de dos Cd de un grupo musi-

cal³⁶. Colabora con algunos de sus colegas en la organización de exposiciones³⁷, ha decorado y diseñado bares, así como murales para la decoración de interiores y negocios. Ha sido el autor del diseño, maquetación, así como el coordinador del libro *Mientras Duermes: Granada; graffiti*. Ha realizado para una multinacional americana³⁸ carteles publicitarios, etc. Toda esta actividad, relacionada siempre con la creación, no lo alejan sin embargo de lo que a él realmente le interesa: pintar muros, aunque tenga que realizar otras cosas para vivir como él mismo reconoce al decir: «a mi lo que me gusta es pintar continuamente, aunque sea por diferentes vías, pero pintar que es lo que me gusta»³⁹. Sigue siendo un miembro activo de este grupo de urbano participando en asociaciones culturales como Transmisiones Urbanas, ya desaparecida o formando parte activa de la Asociación de Graffiti «El Color en la Calle».

Su obra, también sufrió una transformación ya que de ocupar lugares escondidos paso a dominar los muros más céntricos de Granada. Sus *figuras* comenzaron a ser realistas naciendo de este modo el *graffiti realista*, el cual podemos decir que está creando escuela ya que nuevos *escritores* tanto de Granada como de otras provincias están comenzando a realizar *graffitis* de este tipo. Del mismo modo se sigue enriqueciendo en contacto con escritores de fuera ya que participa en numerosas exhibiciones de *graffitis* que se realizan en la calle, tanto en diferente ciudades de nuestro país como en ciudades europeas. En éstas ha obtenido el primer premio en dos ocasiones concretamente en el año 2001 en el Certamen de Graffiti Nacional organizado por el Ayuntamiento de Mostoles

³⁶ El grupo se llama *Ojos de Brujo*

³⁷ Este año en el mes de mayo organizo una exposición de cuadros de Rakis, en una tienda de discos que además es galería de exposiciones en cuyo diseño ha participado.

³⁸ Concretamente pintó en Madrid una lona inmensa, para un anuncio publicitario de un tónica fabricada por Pepsi-Cola. Este trabajo tuvo que realizarlo colgado de un arnés y durante el mismo, se sintió según sus propias palabras «como la tinta de una impresora».

³⁹ Entrevista personal de la autora con Sex.

y en el 2002 en el certamen organizado por el Instituto de la Juventud de la Junta de Andalucía.

Analizar toda su producción no es posible en este trabajo ya que es amplísima. Por tanto nos vamos a centrar en el estudio de los *graffiti* sobre muros realizados por Sex a partir del año 2001, ya como El Niño de las Pinturas. Además de las innumerables *piezas* realizadas desde esta fecha, cuenta en su producción con las producidas durante la década de los 90. Numerosas obras realizadas sobre tablas —pintadas generalmente en exhibiciones—, de tema muy diverso y muy interesantes por el tratamiento que en ellas hace de la anatomía humana y de la figura femenina. Siendo igualmente de gran interés la interpretación de obras clásicas en especial las de temas religiosos, así como sus pinturas sobre lienzo cuyo tema principal son los árboles.

Desde el punto de vista técnico sus muros tanto individuales como colectivos presentan las siguientes características. El soporte utilizado es: ladrillo, hormigón, cemento, bloques, metal, panel, —utilizado en las exhibiciones, en las que se suele simular un muro con este material— y últimamente está comenzando a pintar sobre lienzo. La técnica utilizada es el spray y en ocasiones pintura plástica.

Todas sus composiciones presentan unos elementos comunes: la figura humana, generalmente un niño o un adolescente, tratados de una forma muy idealista. En ocasiones, sobre todo en piezas colectivas aparecen figuras tanto femeninas como masculinas adultas. Junto con estas *figuras* aparecen lo que él denomina *las roscas* que son como engranajes de una maquina y que simbolizan para él nuestro lugar en la vida, el esfuerzo, la dura realidad, etc. Los textos⁴⁰, reflexiones hechas en forma de pequeño poema, que bien contienen

un mensaje, una consideración o una pregunta. A estos tres elementos que aparecen siempre en sus composiciones se une su *tag Sex*, su otro nombre El niño de las Pinturas, y a veces aparece el nombre de su grupo. También incluye una pequeña leyenda realizada en letras características del *graffiti* pero en tamaño pequeño, afianzando así su propia identidad de *escritor*.

Los temas los saca de la vida diaria, vista desde su particular forma de pensar, utilizando para realizar sus composiciones junto con su inspiración y creatividad, bocetos, fotos, recortes de prensa de algún tema que le ha llamado la atención, e incluso personajes reales, conocidos o no. A partir de ahí realiza la *pieza*, pero siempre reinterpretando y adaptando estas fuentes al tema y al mensaje que quiera transmitir.

Desde el punto de vista técnico es un gran dibujante y presenta un gran dominio de la perspectiva y del color y de la luz asombrando como con un spray puede conseguir las volúmenes, las sombras, las veladuras, etc., presentes en sus *piezas*. En este aspecto hay que destacar otra de las peculiaridades de sus *graffitis* y que solamente él realiza y que consiste en su particular forma de utilizar el spray, con el cual realiza lo que él denomina «chorreones», mediante los cuales consigue dar a sus *piezas* mas volumen y un acabado mas diferente al de los demás escritores de *graffiti*. Coloca a los personaje siempre en primer plano ya sea centrado la composición o en una esquina de ella. Cuida mucho los fondos que nunca son planos sino que en ellos aparecen siempre *las roscas* y junto a ellas, dependiendo del tema, incluye paisajes, elementos alusivos a la ciudad de Granada, elementos arquitectónicos etc. Integrando perfectamente en dicho fondo las piezas del mobiliario urbano presentes en el muro como, contadores

⁴⁰ La presencia de textos en los *graffiti* es habitual, pero como Sex los utiliza en forma de pequeño poema son una creación suya que está teniendo ya muchos imitadores

de la luz, puertas, cadenas, ladrillos, etc. los cuales quedan perfectamente incorporados al tema formando una unidad con el fondo.

Tanto la figura del *niño* como el color han evolucionado desde las primeras *piezas*. En éstas aparecía un niño pequeño, a veces un bebé, y en los últimos *graffiti* aparece un adolescente. En cuanto al color, de los azules, marrones y grises de las primeras obras, ha pasado a los rojos, amarillos y naranjas que iluminan sus últimos trabajos, a los que añade « violetas para acentuar»⁴¹.

Las nuevas tecnologías forman parte de su actividad y desde el año 2001 posee su propia página Web cuya dirección: www.elninodelaspinturas.com, ha sustituido al inicial Niño de las Pinturas. Existiendo además en Internet un foro dedicado a su obra.

Para finalizar decir que en este momento de su vida sabe que su obra es reconocida, los paneles de las exhibiciones siempre tienen comprador y le llegan sin parar encargos, pero él, se sigue sintiéndose un escritor de *graffiti*, porque de esta forma puede llenar de color la ciudad, eso sí, con unas *piezas* cada vez mejores porque en ellas esta su firma y por lo tanto su prestigio, y disfrutar ha-

ciéndolo solo o con el grupo, pasado un poco del mercado que lo agobia y lo quiere dirigir .

Desde nuestro punto de vista sería muy interesante realizar un catálogo de su intensa producción ya que sus *piezas* han supuesto un cambio en la conformación estética del *graffiti*.

El proyecto que le gustaría realizar es fotografiar a tamaño natural sus *piezas* y llevarlas a una sala de exposición para que la gente vea y aprecie lo que tiene en la calle. Mientras tanto en la ciudad de Granada seguiremos disfrutando de sus pinturas, como él mismo dice:

... El graffiti está en la calle...

... puedes verlo cuando paseas...

... cuando vas a trabajar...

... cuando compras el pan...

... el color te acompaña...

... cuanto más ves...

... mejor es el camino... ¿verdad?

(Sex)

APÉNDICE DOCUMENTAL

Catálogo "Mira Los Muros" El Niño de las Pinturas. Exposición itinerario por Granada. Granada, Ayuntamiento, Diputación y Junta de Andalucía, 2001.



⁴¹ Entrevista a Sex en, <http://www.hhbboys.com>

LAS NUEVAS FORMAS PATRIMONIALES:
EL SITIO HISTÓRICO *LOS LUGARES LORQUIANOS*

José Castillo Ruiz
María Isabel Cabrera García
Universidad de Granada

Con fecha de mayo de 2003, la Delegación Provincial en Granada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía nos encargó la realización de un expediente de declaración de BIC, tipología Sitio Histórico, de los lugares más importantes vinculados a la figura histórica y creativa del universalmente conocido poeta de Fuente Vaqueros Federico García Lorca. Lo que, en principio, constituía una actividad más de catalogación en la que los historiadores del arte hemos desarrollado ya una larga experiencia en la aplicación de unos métodos muy ensayados y prefijados administrativa y legalmente, con la realización del trabajo este expediente se ha convertido en una iniciativa realmente singular y excepcional, tanto por los hallazgos en relación a la trayectoria vital de Federico García Lorca como, sobre todo, por la novedosa formalización de una tipología de bien como la de Sitio Histórico hasta ahora utilizada de una forma muy restrictiva por parte de la administración tutelar española.

Aunque se trata de un expediente que todavía no ha cubierto todo su recorrido administrativo, por lo que las

posibilidades de modificación existen, queríamos aprovechar esta reunión de Mallorca para presentar las aportaciones y novedades más importantes de este expediente, ya que creemos se abre una vía nueva en la utilización de esta figura de Sitio Histórico y con ello la ampliación o extensión de las capacidades y competencias de los historiadores del arte en el amplio campo de la Protección del Patrimonio Histórico.

Van a ser dos los aspectos que vamos a tratar de forma principal en esta comunicación: por un lado, las novedades principales introducidas en la caracterización y formalización espacial de la figura de Sitio Histórico y, en segundo lugar, la identificación y justificación de los lugares vinculados a Lorca incluidos dentro del expediente de BIC.

**1. FEDERICO GARCÍA LORCA
COMO OBJETO DE PROTECCIÓN:
SU FORMALIZACIÓN A TRAVÉS DE
LA FIGURA DE SITIO HISTÓRICO.
POSIBILIDADES Y DIFICULTADES**

La Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 (LPHE)¹, define en su artículo 15.4 la figura de Sitio Histórico en

¹ La referencia a la legislación nacional y no a la legislación andaluza se debe al hecho de que la figura elegida por la administración andaluza para la declaración de este expediente es la de BIC y no la de otras figuras contenidas en la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía como la inscripción específica o genérica. Como es conocido, Andalucía es de las pocas Comunidades Autónomas que aun disponiendo de legislación propia sobre Patrimonio Histórico mantiene la figura de BIC contenida en la legislación nacional, no habiendo sido absorbida por las figuras específicas creadas por su legislación.

estos términos: “*Sitio Histórico es el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la Naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico*”.

Si partimos de esta definición, así como de las líneas generales que la ley establece en relación a los mecanismos de protección de esta tipología (instituida a través de la utilización de la técnica del planeamiento urbanístico) se pueden extraer varias conclusiones importantes en relación a la misma: la dimensión material e inmueble de esta figura de Sitio Histórico, la condición unitaria del espacio protegido, lo cual plantea dudas sobre la posibilidad de proceder a una delimitación discontinua, ya que si bien no queda expresamente prohibida tal posibilidad resulta difícil su plasmación ante la necesidad de dispensar al bien declarado un tratamiento legal y administrativo unitario, y, finalmente, la adscripción de esta tipología a los bienes inmuebles de conjunto, con lo que ello implica en cuanto a los instrumentos de protección.

Frente a la caracterización de esta tipología en la legislación nacional, el Sitio Histórico *Lugares Lorquianos* introduce importantes novedades, las cuales requerirán todavía su convalidación administrativa y social, posiblemente también legal, para convertirse en asentadas y consensuadas nuevas formas de identificación y caracterización del Sitio Histórico.² Entre estas novedades destacamos varias.

Una de ellas es el carácter discontinuo de la delimitación propuesta. Frente a un espacio, sea natural o construido,

unitario y homogéneo que constituyen habitualmente las declaraciones de Sitios Históricos, en el caso de los Lugares Lorquianos la delimitación propuesta es discontinua, ya que se incluyen como parte de la declaración espacios e inmuebles ubicados en diferentes poblaciones de la provincia de Granada (Granada, Fuente Vaqueros, Valderrubio, Víznar y Alfácar) e incluso en la de Almería (Cortijo del Fraile en Níjar). Esta declaración discontinua, la cual presenta importantes dudas en cuanto a la concreción del sistema de protección instituido legalmente, y que habrá que ir resolviendo en la práctica administrativa para calibrar la idoneidad de la propuesta, es consecuencia de un cambio sustancial operado en este expediente: hemos pasado del objeto al sujeto, de lo material a lo intangible. Frente a la elección de un objeto material como ámbito de protección (por ejemplo, la casa natal de Fuente Vaqueros) en este caso se ha tomado un valor inmaterial, el legado de Lorca, como ámbito de protección, por lo que Federico García Lorca se convierte en el propio objeto de protección, el cual, como se obvio, se manifiesta patrimonialmente de formas muy diversas y variadas (casas familiares con su mobiliario, lugares frecuentados en su devenir personal y profesional, parajes y personajes presentes e inspiradores de su obra, cartas personales, libros y objetos personales, ediciones de su obra, etc.). En definitiva una diversidad de bienes y valores que, no obstante, resulta muy complejo formalizar patrimonialmente a través de la limitada figura de Sitio Histórico y que, en todo caso, exigen disponer de un ámbito de

² Un aspecto importante a tener en cuenta es que esta nueva caracterización del Sitio Histórico no es tanto consecuencia de este expediente como de una orientación impulsada por la administración cultural de Andalucía (ya formalizada en declaraciones de sitios históricos como la Cuenca Minera de Riotinto o los lugares vinculados a Juan Ramón Jiménez en Moguer, Huelva) y basada en la fusión e interrelación de masas patrimoniales diferentes a través del tejido cultural representado por el territorio. Orientación ésta que pretende crear instrumentos administrativos que den cobertura al nuevo concepto de Patrimonio y a las nuevas políticas de Protección que están generándose a partir de la nueva finalidad tutelar que pretende instituirse en la región como es el aprovechamiento productivo o la consideración del Patrimonio como un factor de desarrollo sostenible. Un documento donde queda claramente reflejada toda esta nueva filosofía tutelar de la Junta de Andalucía es el II Plan General de Bienes Culturales 1996-2000 (*Plan General de Bienes Culturales de Andalucía 1996-2000. Documento de Avance. Enero 1997*. Sevilla, Consejería de Cultura, 1997).

protección discontinuo. De lo contrario, y para poder proteger todos los bienes materiales e inmateriales relacionados con Lorca, tendríamos que proceder a numerosas declaraciones singulares, lo cual, además de la complejidad administrativa que supondría, desvirtuaría el sentido unitario que tienen todos los bienes relacionados con el poeta.

Otra de las novedades introducidas es la inclusión en la delimitación tanto de bienes inmuebles como muebles. Gran parte de los espacios incluidos en el expediente son las casas donde vivió el poeta, las cuales adquieren relevancia no tanto por el valor arquitectónico o artístico de las mismas como por el valor histórico de la presencia real o creativa de Lorca o su familia en ellas, para lo cual resulta fundamental la permanencia de los recuerdos del poeta a través de los muebles y demás enseres que perviven de la época en la que el poeta los “habitó”³. En la declaración de bienes inmuebles de conjunto (por ejemplo, un Conjunto Histórico) rara vez, y aunque legalmente está contemplado, se procede a incluir los bienes muebles de aquellos inmuebles contenidos en la declaración, tanto por la dificultad procedimental que supone como por la dificultad para proceder a su protección desde la difusa figura de bien inmueble de conjunto.

Al margen de estas novedades introducidas, y las dificultades que implica su aplicación, ha habido otros muchos aspectos complejos y difícil de resolver en cuanto a los criterios a considerar para elegir los lugares a incluir en la delimitación, ya que la diversidad de espacios donde puede rastrearse la presencia de Lorca es enorme tanto en Granada como en otras ciudades de Andalucía

o de España (por no hablar de ciudades de otros países como Nueva York, La Habana o Buenos Aires). Algunos de los criterios que hemos utilizado para la identificación de estos lugares han sido los siguientes:

- La disociación, en un lugar determinado, de los aspectos o vestigios relacionados con Lorca y aquellos otros vinculados a otras personas o colectivos. Existen numerosos sitios en Granada (Café Alameda, donde se reunía la tertulia el Rinconcillo, plaza Mariana Pineda, Casa-Museo de Manuel de Falla, etc) donde la vinculación a Lorca, sea a su obra o a su persona, se combina o superpone con la de otros personajes o acontecimientos históricos, lo cual plantea dudas sobre la oportunidad y sentido de la declaración de dichos espacios. En estos casos hemos operado en el siguiente sentido: analizar singularmente cada lugar y sus contenidos culturales, identificando de una forma objetiva la significación de la aportación de la figura de Lorca en la configuración patrimonial del lugar. En ocasiones esta aportación se diluye o resulta poco significativa ante la importancia de otros contenidos más relevantes (son los casos de la casa Manuel de Falla, dada la importancia de la figura del compositor gaditano, y de los lugares vinculados a Mariana Pineda, figura histórica que por sí misma, a pesar de la inestimable labor de recuperación que hizo Lorca, dispone de entidad cultural para protegerse por sí sola), en otros casos la presencia de Lorca sirve para otorgar la condición patrimonial a un lugar que, si bien, estaba cargado de significados no alcanzados por sí solos esta consideración (el caso más paradigmá-

³ La inclusión de los bienes muebles ha supuesto todo un reto patrimonial y una ardua tarea, ya que, por un lado, existen numerosos bienes muebles que no están vinculados a ninguna de las casas en las que Lorca vivió y, por otro lado, parte de los que persisten en las casas lo están como resultado de un proceso de construcción cultural de las mismas a través de su conversión, en diferentes épocas más o menos recientes, en casas-museo, conversión ésta que es la que ha otorgado en algunos casos la condición de bien mueble vinculado a la casa. Son los casos, sobre todo, de la Casa de Federico en Valderrubio, Pinos Puente, y el Museo-Casa Natal Federico García Lorca en Fuente Vaqueros.

tico sería el Camino de Fuentegrande, donde los miles de fusilados que permanecen enterrados en las fosas comunes adquieren una condición cultural gracias a la catártica y universalizadora presencia de Federico.

- La pervivencia física del lugar. La declaración de un determinado espacio o lugar como sitio histórico en función de su vinculación con Federico García Lorca requiere que, además de mantenerse en él el recuerdo del poeta, subsista físicamente el ámbito material donde se produjo la presencia del mismo. Aunque resulta obvio que un lugar que no disponga de manifestación física de la presencia de Lorca (como de cualquier otro acontecimiento histórico) no puede disponer de protección (caso, por ejemplo, del edificio de nueva construcción situado sobre la casa que habitó la familia del poeta en la Acera del Casino), esta aseveración empieza a resultar menos contundente si tenemos en cuenta que el carácter inmaterial del objeto de protección (la figura de Lorca) permite incorporar en ocasiones esta posibilidad (un caso muy evidente es el destruido Cortijo de las Pasaderas y la importancia que mantiene el lugar donde estuvo, con los escasísimos restos que permanecen, al ser el último sitio donde Lorca estuvo prisionero antes de ser asesinado). (Fig.1)

Este ejemplo pone de manifiesto que la recuperación, sea material o simbólica, del lugar para destinarlo a la memoria del poeta (sea como lugar de paseo, museo, lugar para la creación artística, etc.) introduce una variante importante en la posible identificación de aquellos espacios que, alterados, pueden ser objeto de declaración: la recuperación o restablecimiento de la funcionalidad lorquiana, la cual, y esto resulta muy relevante, puede ser la original u otra recreada (la creación de una casa museo, por ejemplo).



Fig.1. Cortijo de las Pasaderas o La Colonia (Víznar, Granada). Lugar ocupado por el cortijo donde Lorca estuvo preso antes de su fusilamiento.

La funcionalización del lugar objeto de declaración que acabamos de señalar puede desempeñar un papel posibilitador de la declaración o, también, actuar en sentido contrario, ya que un lugar vinculado a Lorca y que aún pervive, como el antiguo Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, hoy en día completamente alejado de aquella función al haber sido destinado a viviendas, difícilmente podría declararse como Sitio Histórico, ya que prácticamente resultaría imposible restablecer el sentido y función que lo vinculó a la figura de Lorca. No olvidemos en relación a este aspecto de la funcionalización que, con carácter general, la declaración de un bien como inmueble se hace con el objetivo primero de preservar los vestigios culturales existentes y no tanto como instrumento para promover unas determinadas acciones que restablezcan la originalidad física o funcional de un objeto, aunque lógicamente no están descartadas y formen parte del proceso tutelar.

Otra variable más a considerar en relación a este aspecto de la pervivencia física es el nivel o grado de esta pervivencia. Un caso paradigmático lo constituye la casa familiar de Acera del Darro (de la que se conserva fachada, zaguán, escalera principal, parte del patio de distribución interno y otra serie de elementos embutidos o parcialmente modificados en la amplia remodelación

realizada en la casa para convertirla en hotel) y la casa de los Rosales donde pasó el poeta sus últimas horas antes de ser apresado (de la que con seguridad se conserva la fachada y posiblemente las columnas y dimensiones del patio interior, dentro del actual Hotel Reina Cristina). La imposición de estrictas servidumbres sobre un inmueble en función de unos vestigios ciertamente escasos y de difícil “refuncionalización” lorquiana no deja de plantear serias dudas sobre la idoneidad de su declaración, más en el caso de la casa de los Rosales que en la otra, donde los restos son mayores y las posibilidades de actuación también.

- La intensidad de la presencia de Lorca. Como resulta obvio, existen numerosos lugares, tanto en Granada como en otras localidades, ciudades o provincias, donde puede rastrearse la presencia de la figura de Lorca, tanto como creador como personaje histórico. Ante esta situación, si queremos que la declaración de Sitio Histórico tenga operatividad y racionalidad debemos cerciorarnos de que el lugar elegido dispone de una indiscutible calificación patrimonial derivada de la vinculación con el poeta. Puesto que no siempre se disponen de criterios objetivos e irrefutables, un contenido importante a considerar en la calificación cultural del sitio es la recepción o consideración social del lugar respecto a Lorca. Un ejemplo significativo es lo que ha sucedido con el Cortijo del Fraile en Níjar, donde el eco periodístico y social de las iniciativas ciudadanas puestas en marcha para la recuperación del lugar que inspiró la obra *Bodas de Sangre*, ha propiciado que exista un alto grado de aceptación social sobre la necesidad de su protección. No obstante, debemos tener en cuenta que esta consideración social muchas veces es consecuencia de la conciencia creada a raíz de las iniciativas de recuperación impulsada por las administraciones públicas, por lo que

pueden existir lugares, como sucede con los vinculados a Lorca en Valderrubio, que ante la escasa atención prestada por las administraciones hasta ahora carecen del mérito que objetivamente deberían tener y tienen.

- La existencia o no de otros mecanismos de protección. Otra cuestión importante que se plantea, dada la diversidad de lugares que aparecen vinculados a la figura de Lorca, al utilizarse la figura de Sitio Histórico discontinuo, es la existencia de espacios o inmuebles (muchos de los que están situados en el centro histórico de Granada) que ya disponen de protección no por su vinculación a Lorca sino por su pertenencia al conjunto histórico o por sus valores arquitectónicos o urbanísticos intrínsecos, lo cual puede convertir en reiterativa la declaración como Sitio Histórico. En este sentido creemos que sólo en aquellos casos donde la inclusión en el Sitio Histórico pueda introducir un factor novedoso que sirva para modificar o reorientar la posible actuación en el inmueble en función de su condición de sitio lorquiano debería ampliarse y superponerse el mecanismo de protección derivado de esta figura. La protección, por ejemplo, de una simple fachada, como sucede con la casa de los Rosales, que ya está protegida por sí misma carecería, en principio, de sentido que volviera a protegerse a través de la figura de Sitio Histórico si el objetivo tutelar va a ser el mismo, es decir, proteger la fachada.

2. FEDERICO GARCÍA LORCA COMO OBJETO DE PROTECCIÓN: VALORES CULTURALES ASOCIADOS A SU OBRA Y A SU PERSONALIDAD HISTÓRICA. SU CONCRECIÓN MATERIAL

Si nos remitimos a los valores culturales reconocidos por la legislación de Patrimonio Histórico (y en especial los previstos para la figura de Sitio Históri-

co) el principal valor asociado a la figura de Lorca y el que justifica su reconocimiento patrimonial es el valor histórico; un valor que, no obstante, supera con creces el carácter reductivo del simple personaje histórico para convertirse en símbolo y expresión de numerosos valores asociados, en la mayoría de los casos representativos de una sociedad compleja y un periodo histórico convulso.

Federico García Lorca es mucho más que un poeta, siendo, sobre todo, un poeta. De dimensión universal, su grandeza creadora ha sido valorada con creces por la crítica internacional, que lo sitúa además entre los escritores españoles más leídos durante el siglo XX. Lorca había conocido el éxito y el reconocimiento internacional ya antes de su muerte durante la guerra civil. Baste recordar sus grandes éxitos teatrales, el más temprano el drama *Mariana Pineda*, en 1927. La obra y la figura del poeta iban a rebasar las fronteras de nuestro país bien pronto como ya lo demuestra la acogida que se le brindara en sus viajes a Cuba, Argentina... y sobre todo la traducción de su obra a otros idiomas. Su creación literaria es, por tanto, un logro artístico de la humanidad, y así merece reconocerse como principal valor.

No obstante, cuando los espacios, objetos y lugares vinculados a su persona adquieren el reconocimiento social y son merecedores de protección, lo que se pone de manifiesto es que los valores culturales asociados son mucho más ricos que los ya por sí relevantes valores artísticos o poéticos. Federico García Lorca es ante todo un símbolo y un paradigma humano y social de inabarcables dimensiones: es uno de los principales representantes de la generación de intelectuales (la Generación del 27) que propició un nuevo renacimiento de la cultura de nuestro país; es el símbolo de la convivencia, del valor regenerador de la cultura y de la libertad individual y creativa frente a la exclusión,

la represión y la barbarie; es el símbolo, además, de la recuperación de la memoria olvidada y represaliada y, por tanto, de la continuidad histórica a través de su catarsis y regeneración; es el símbolo de la universalidad de lo cotidiano, de lo cercano o lo tradicional, de la superación de las barreras localistas desde el interior de las mismas; es el símbolo de unión e identidad (o más bien de reconocimiento colectivo) de una ciudad y sociedad dispar como la de Granada; en definitiva, una innumerable relación de valores que hacen de Federico uno de los principales referentes culturales tanto de Andalucía como de la cultura nacional y universal.

Especialmente importante ha sido en la definición cultural del poeta, la recuperación de su memoria después del silencio impuesto por la dictadura franquista, por lo que este proceso lo hemos analizado con cierto detenimiento en el informe de la Delegación de Cultura y que sólo esbozamos aquí.

El régimen de Franco proscribió la figura de Lorca como la de tantos otros grandes artistas dando lugar a la triste y dolorosa diáspora de nuestros mejores valores. Algunas mentes malintencionadas entonces, se atrevieron a pensar que el interés suscitado por el poeta había sido alimentado por su trágico final, que había sido esto lo que había contribuido al lanzamiento internacional del artista y su obra, pero tuvieron que claudicar ante la evidencia. Comenzaba imparable la recuperación de Lorca, a medida que fue pasando el tiempo el interés se acrecentaba, aparecían nuevos libros, ensayos, artículos, y se multiplicaban las ediciones de la obra lorquiana y su traducción a otros idiomas, llegando a ser uno de los más leídos junto a Cervantes y siendo la bibliografía sobre el autor y su obra una de las más copiosas.

El itinerario de esta recuperación comienza, pese al mutismo y las trabas del régimen y al exilio de la familia

(agosto de 1940) y de no pocos colegas y amigos, ya durante el franquismo. La investigación y la reivindicación de Federico se inicia en la primera década de la dictadura de la mano de una serie de investigadores extranjeros como Gerald Brenan⁴, Claude Couffon, Ian Gibson, Marie Lafranque, o Marcelle Auclair, intentando reconstruir, no sin dificultades, su historia y su muerte.

Otras escalas a recordar en la gradual recuperación del poeta en la posguerra serían el regreso a España en 1951 de la familia García Lorca, instalándose en Madrid e iniciando también su propia actividad.

Comienzan igualmente de manera tímida y clandestina los homenajes. En 1953, estudiantes de Filosofía y Letras de Granada organizan un modesto homenaje. Poco tiempo después, en 1956, se concede el premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez y con este reconocimiento, el mundo de la cultura parece reaccionar y vuelve la mirada de manera más intensa a Lorca y tantos otros que sufrieron un destino parecido. En 1966 la Casa de América en Granada publica, con motivo del treinta aniversario de la muerte de Federico, un pliego poético con textos de cinco poetas granadinos. En mayo de 1968 en Granada estudiantes de ciencias le rinden otro homenaje a nuestro autor, envían también adhesiones al homenaje Vicente Aleixandre y Miguel Ángel Asturias. Este año en Sao Paulo se le erige un monumento y en el acto de inauguración Pablo Neruda pronuncia un discurso en homenaje al poeta.

En los años setenta sigue la actividad. En 1972, en París, un grupo de granadinos organizan en la UNESCO un homenaje a García Lorca, en él participan Paco Ramírez, Juan de Loxa, Ian Gibson, Carlos Cano, Amancio Prada, Enrique Morente.⁵ Un poco más tarde, en 1975, tras una serie de problemas al

intentar poner en marcha el plan parcial Oeste de la ciudad, la Huerta de San Vicente sale al escenario público. Los espacios vinculados a Lorca empiezan a aparecer en el panorama. También ese año se editan las primeras obras sobre Federico permitidas, como la polémica *García Lorca, asesinado: toda la verdad* del escritor José Luis Vila-San-Juan, o la de Antonina Rodrigo *García Lorca en Cataluña*, y también en marzo y abril del 75 en el periódico de Granada, *Ideal*, aparecen por primera vez unos trabajos sobre la muerte del poeta: "Conversaciones en torno a la muerte de García Lorca". El tema de Lorca se había destapado.

Aún en ese contexto resultaba difícil actuar con libertad, pero va a ir prosperando la iniciativa, surgida en su origen de la Peña de El Realejo de organizar un homenaje público y popular en la plaza de Fuente Vaqueros, al poeta, con la autorización del Ministerio de la Gobernación, entonces cartera de Manuel Fraga Iribarne, y que alcanzará mayor eco que los anteriores. Se concede media hora para ello el día 5 de junio de 1976. Será éste finalmente un homenaje multitudinario, con cartel, manifiesto y asistencia de buena parte de la familia.

Desde este primer homenaje público, oficial y multitudinario muchos vendrían después, y han sido constantes y numerosas desde entonces las adhesiones a su figura de intelectuales, artistas, políticos. Así, tanto la obra de Lorca como los espacios vinculados al poeta se han convertido en referente obligado no solo para estudiosos e investigadores sino para cualquier visitante que llega a Granada.

3. RELACION Y JUSTIFICACIÓN DE LOS LUGARES LORQUIANOS PROPUESTOS

Si bien estos valores generales han servido para justificar la conversión de Federico en el objeto patrimonial, ne-

⁴. RAMOS ESPEJO, Antonio *García Lorca en Fuente Vaqueros*. Granada, Diputación Provincial, 1998, p.43

⁵ *Ibidem.*, p. 62. También hace referencia a él Antonina Rodrigo en su libro.



Fig.2. Casa familiar Acera del Darro, 46 (Granada).
Fachada e implantación urbana.

cesitábamos otros valores más concretos que justificaran la inclusión de cada uno de los inmuebles elegidos según los criterios antes anunciados. Ésta es la relación de bienes incluidos en la declaración de Sitio Histórico y la justificación de su inclusión.

A) Casa familiar Acera del Darro, 46 (Granada)

Se trata de la vivienda que alquilara la familia del poeta desde su traslado a Granada en 1909 hasta 1916, fecha en que, tras una breve estancia en la Gran Vía, se mudarían a la casa de Acera del Casino, hoy desaparecida. En este espacio el niño vivió experiencias e impresiones plasmadas posteriormente en su obra, Isabel García Lorca ha evocado, con añoranza y de manera muy minuciosa, en su libro esta casa⁶, e igualmente su hermano Francisco.⁷ (Fig. 2)

Este espacio, el único referente, como ahora comentaremos, del poeta en lo que sería la ciudad de aquellos años, nos permite relacionar su figura con una serie de espacios próximos a la casa muy relevantes en la vida y creación lorquina, tales como la plaza del Campillo, el café Alameda y la tertulia el Rinconcillo⁸ en la que dio a conocer sus primeros poemas, el Ateneo o teatros ya desaparecidos como el Isabel la Católica-

ca en la Plaza de los Campos o el teatro Cervantes, en el que el 29 de mayo de 1929 representó Mariana Pineda contando como protagonista con la actriz Margarita Xirgu.

Al margen de la presencia de la familia Lorca en esta casa, la declaración de la misma se justifica por dos razones:

- Es la única residencia en la ciudad de Granada, o sea urbana, que se conserva de la familia García Lorca, ya que la Huerta de San Vicente, aunque en la actualidad tenga esta condición, no era así en su origen. Este hecho creemos que es muy relevante para fijar de una manera definitiva y palpable la memoria de Lorca en la ciudad a la que verdaderamente está ligada su trayectoria vital y creativa, superando, además, esa disfunción entre su condición de granadino y la casi exclusiva perpetuación de su faceta rural o campesina, que sin ser cierta está más vinculada a su familia que a él mismo. Proteger una de las casas donde vivió Lorca en Granada debemos considerarlo como una forma de volver a asentar en nuestra ciudad a una de sus personalidades más insignes, ya sin los titubeos o rodeos que hasta ahora ha implicado su presencia periférica a través de las casamuseo y el sitio de Fuentegrande.

- Perviven una serie de vestigios materiales de esta casa que, si bien, no permiten identificar de una forma más o menos amplia el espacio original de la misma (dificultando su posible recuperación), creemos que son suficientes para signar físicamente la presencia de Lorca en Granada, sobre todo, si las actuaciones futuras se destinan a la singularización de la condición de “*casa sola*” como en su momento se identificaban estas edificaciones.

B) Huerta de San Vicente (Granada)

La Huerta de San Vicente correspondía a un tipo característico de las

⁶ GARCÍA LORCA, Isabel *Recuerdos míos*. Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p.42-45.

⁷ GARCÍA LORCA, Francisco *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 2ª Edición 1981, p.69-71.

⁸ *Ibidem.*, p.103-141 y 145. También en GIBSON, Ian *En Granada, su Granada... Guía de la Granada de Federico García Lorca*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1980, p.36

implantaciones rústicas de la vega granadina, que formaban una especie de cordón suburbano alrededor de la ciudad consolidada, desde la baja Edad Media. El tipo de Huerta se caracteriza, en primer lugar, por una relación claramente afirmada entre el espacio construido y el entorno natural. Por entorno natural entendemos aquellos terrenos destinados al laboreo agrícola, y que estaban al servicio de la función productiva de la Huerta. Esta relación implica el emplazamiento de la edificación en el interior de los terrenos agrícolas, por lo que, a menudo, para señalar su presencia como casa del padrone, a falta de la elevación del suelo recomendada desde Vitruvio como emplazamiento conveniente para situar la casa, se recurre al empleo del verde (cipreses y árboles de gran porte) en torno a la edificación. Cuando esta relación se altera, el valor paisajístico del edificio desaparece. En esta dimensión paisajística, junto a la tipológica, se cifra el valor de estos inmuebles, a menudo de tono menor, o alejados de la arquitectura de gran programa.

Junto a este valor arquitectónico y etnológico (ejemplo de tipología de explotación agraria suburbana), el principal valor cultural que posee la Huerta de San Vicente es el histórico, por haber estado vinculada íntimamente a la vida y producción artística del poeta y escritor Federico García Lorca. Aquí pasó el poeta los días que transcurrieron entre 1926 y 1936. Este era escenario familiar muy querido, al que volvía continuamente, sinónimo de vivencias fuertes, de crisis poéticas, de retiro y descanso tras sus estancias madrileñas y viajes y en él tomaron cuerpo buena parte de sus personajes y también fue el lugar donde pasó los peores momentos de su vida previos a su detención y muerte.

Aquí trabajó Lorca en un gran número de obras, quizás de las más importantes: *El Diván de Tamarit*, *Romancero Gitano*, *Poema del Cante Jondo*, *La Casa*



Fig.3. Huerta del Tamarit (Granada).

de Bernarda Alba o *Bodas de Sangre*. Abierta hoy como Casa-Museo, contiene los muebles, cuadros y objetos originales de la casa tal como vivió García Lorca. Entre ellos, el piano de la casa familiar, el escritorio, los decorados para una representación de *La Niña que riega la Albahaca*, pintados por Lorca y Hermenegildo Lanz, y un dibujo de Dalí de sus años de amistad en la Residencia de Estudiantes.

C) *Huerta del Tamarit (Granada)*.

Hay varios argumentos que, en su conjunto justifican su inclusión en este Sitio Histórico: (Fig. 3)

- Su presencia en la obra poética de Lorca, ya que inspiró su conocida obra *El Diván del Tamarit*, homenaje lorquiano a los poetas árabes de Granada.
- Su vinculación a la familia. Al margen de que esta finca fue adquirida por el tío de Lorca, Francisco García Rodríguez, a cuyos descendientes sigue vinculada, lo importante de esta huerta, que a decir de Lorca tenía las señas más bonitas del mundo, era su vinculación con una de las primas preferidas del poeta, Clotilde García Picossi, la cual, además, fue la que heredó la finca y a la que ha pertenecido hasta su muerte en los años ochenta, tras la cual pasó a sus sobrinos, ya que ella, como la obra que inspirara, *Rosita la Soltera*, quedó soltera para siempre.
- Su autenticidad como inmueble histórico y explotación agrícola. Un elemento a considerar de la Huerta del Tamarit, sobre todo, respecto a la Huerta de San

Vicente, con la que existe una amplia relación familiar como hemos visto (además, los descendientes de Francisco García Rodríguez fueron los que se encargaron de habitar la Huerta de San Vicente hasta el regreso de la familia del exilio), es que el carácter histórico y arquitectónico del inmueble que ambas huertas tenían en cuanto residencia agrícola suburbana en la que se mezclan las funciones agrícolas con las de recreo o vivienda de verano, pervive actualmente en la Huerta del Tamarit, lo cual supone un alto grado de autenticidad. Si tenemos en cuenta que estos valores, así como el grado de autenticidad, se han perdido en gran medida en la Huerta de San Vicente a raíz de su transformación en Casa Museo y la construcción de un parque en la zona agrícola que la rodeaba, nos encontramos con que la Huerta del Tamarit se puede convertir en el referente histórico, arquitectónico y etnológico que tuvo la Huerta de San Vicente y que gracias a la vinculación entre ambas huertas puede seguir perviviendo a través de la propiedad de la querida prima de Lorca.

D) Camino de Fuentegrande (Viznar-Alfacar).

Existen dos valores fundamentales que justifican la declaración de la zona como parte integrante de este Sitio Histórico: el histórico y el social. Son dos valores que, como ahora comentaremos, aparecen interrelacionados o derivados y al que se asocian otros como el arqueológico en virtud de bienes ya declarados existentes en su interior.

En cuanto al valor histórico, es la vinculación con la figura de Federico García Lorca, en cuanto escenario probado de su muerte, el principal argumento que justifica la declaración de este paraje. No obstante, conviene precisar que al contrario de lo que sucede con otros escenarios lorquianos, especialmente las casas en las que vivió, en los que la ma-



Fig.4. Camino de Fuentegrande (Viznar y Alfacar, Granada). Paraje de los pozos. Fosa común donde yacen los cuerpos de los fusilados en esta zona durante la Guerra Civil.

terialización de un espacio vivido por el poeta es lo que adquiere valor y protección, en el Camino de Fuentegrande no es tanto esta materialización la que otorga todo el valor o protagonismo al lugar, sino los acontecimientos históricos sucedidos en el mismo (especialmente los indiscriminados fusilamientos que allí tuvieron lugar durante la Guerra Civil), los cuales dejan de ser un espacio más de la memoria colectiva de la guerra para convertirse en símbolo de la misma por la presencia magnificadora de Federico García Lorca. (Fig. 4)

Por lo tanto, es el espanto y horror de un acontecimiento histórico crucial en nuestra historia contemporánea, cuyo recuerdo merece perpetuarse como símbolo de un pasado real y objetivo que exige la más profunda reprobación moral, el que se convierte en principal argumento para su protección. Y ello gracias a la figura de Federico García Lorca, cuya grandeza y ejemplaridad personal y creativa acaba convirtiendo un lugar anónimo y común en otro excepcional, para recuerdo de los cientos de víctimas anónimas que de esta forma adquieren reconocimiento social e histórico.

Este hecho permite considerar como protegible un espacio amplio y unitario, todo el Camino de Fuentegrande desde el Cortijo de las Pasaderas, en las inmediaciones del pueblo de Viznar, hasta el parque García Lorca, ya en Alfacar, ya que los dos espacios vinculados directa-

mente con el poeta (el referido cortijo donde lo retuvieron como prisionero antes de su ejecución y el parque de Alfacar donde se afirma que yacen sus restos) acaban integrándose con el lugar en el que se encuentran diferentes fosas comunes donde de manera indiscriminada se producía el enterramiento de los fusilados en la guerra (el paraje de los Pozos) y con el camino entre Víznar y Alfacar que funcionaba como improvisado paredón. Este camino, que no deja de ser un accidente geográfico un tanto indeterminado, ha adquirido absoluta sustancialidad y materialidad en el ideario colectivo como entidad espacial unitaria.

El reconocimiento de este espacio supone un avance muy significativo en la consideración y evaluación de nuestro pasado al convertir en Patrimonio Histórico un acontecimiento, la Guerra Civil, en definitiva, cuyos ecos o recuerdos todavía siguen presentes de una manera activa y casi militante en nuestra sociedad. El argumento que permite, con inusual consenso social, abordar la declaración del Camino de Fuentegrande como Sitio Histórico es la presencia “catártica” de Federico García Lorca, cuyo universal reconocimiento como artista ha posibilitado que un acontecimiento indeleblemente marcado por el enfrentamiento, la confrontación o los bandos (lo cual dificulta enormemente su recuperación objetiva por inevitablemente partidista a pesar de la lejanía de los acontecimientos), trascienda esta condición para convertirse en símbolo ético contra la intolerancia.

Este reconocimiento de la figura de Lorca y la pervivencia de su memoria en el ideario colectivo no sólo de Granada sino de toda la sociedad internacional es lo que nos permite identificar en el Camino de Fuentegrande el otro contenido, de los previstos en la ley, antes referido: el social.

Interés social que tiene el mismo recorrido antes expuesto, de la figura de

Lorca a la de todos los fusilados en el lugar. El reconocimiento de Federico García Lorca como uno de los artistas más importantes no sólo del siglo XX sino de historia de la literatura española (reconocimiento éste que en el caso de Granada debe considerarse como uno de los logros de la sociedad en favor de la reconciliación democrática) ha permitido que el Camino de Fuentegrande (al igual que ha sucedido con otros espacios lorquianos) haya adquirido significación y valor para de la sociedad granadina, tal y como lo demuestra, por ejemplo, la construcción de un parque en el lugar donde posiblemente fue sepultado y la celebración en él de actos diversos en su memoria, al margen de las visitas particulares que al mismo se hacen. Ha trascendido la propia figura del poeta para extenderse a la de todos aquellos que de manera anónima compartieron su fatal destino, haciendo del lugar, del Camino de Fuentegrande, un paisaje de la memoria imborrable, sujeto y objeto para la evocación y la emoción.

E) Museo-Casa Natal Federico García Lorca (Fuente Vaqueros).

El argumento principal y evidente, en principio, para declarar esta casa como Sitio Histórico es el hecho de haber sido el espacio físico en el que nació el universal poeta de Fuente Vaqueros. (Fig. 5)

No obstante, debemos añadir, junto a este argumento, el no menos importante de la conversión de este inmueble en casa-museo, hecho éste que ha validado universalmente la consideración de este escenario como lugar de nacimiento del poeta, hecho que otorga ya un valor indudable al inmueble en cuanto vinculado a Federico y, por tanto, merecedor de la máxima declaración como BIC.

A estos dos argumentos habría que sumar otro más, aunque menos relevante, como es el adecuado estado de conservación del inmueble y el acep-



Fig.5. Museo-Casa Natal de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros (Granada). Musealización de la habitación del poeta.

table grado de autenticidad del mismo respecto a la tipología, distribución de espacios y formalización de los mismos, todo ello derivado o consecuencia de la adaptación de la casa para museo, y con el inmueble la autenticidad igualmente de muchos de los objetos que exhibe la casa-museo, vinculados con el universo íntimo de Lorca y su familia.

F) Casa de Federico (Valderrubio, Pinos Puente).

A Asquerosa, nombre originario de este pueblo y por el que Federico recibió más de una broma, se muda la familia hacia 1905, y tras instalarse en Granada en 1909 volvería el poeta cada verano hasta 1925⁹ permitiéndole mantener el contacto con la vega. Así lo cuenta Francisco: “Cuando mis padres se

trasladaron a Granada..., volvíamos los veranos, no ya a Fuente Vaqueros, sino al vecino pueblo de Valderrubio, donde mi padre había adquirido fincas”.¹⁰

Tal como su hermana Isabel declara en varias ocasiones, paisaje y edificación dejaron honda huella en Lorca y fueron evocados pictóricamente con intensidad (el pueblo, la familia, las gentes, las costumbres, muchas alusiones al paisaje de estas tierras, chopos, los dos ríos...) en numerosos pasajes de su obra. De Valderrubio y de Daimuz y de su ambiente rural nacen los principales personajes lorquianos: “su poesía y sus prosas juveniles las escribió todas ahí en Valderrubio, en la orilla del río donde iba tanto de paseo a escribir”. Y del amor del poeta por esta tierra dan cuenta la correspondencia personal de Federico: “¡Si vieras qué melancolía de acequias pensativas y qué rodar rosarios de norias! Yo espero que el campo pula mis ramas líricas este año bendito con las rojas cuchillas de las tardes”...¹¹

Al margen de las referencias a la trayectoria vital de Lorca, que es la principal justificación de la inclusión de este inmueble, conviene añadir como otra justificación más el mantenimiento en gran medida de la autenticidad de dicha casa gracias a su conversión en los últimos años como Casa-Museo de Federico, lo que ha permitido, más que la recuperación de la misma, el mantenimiento y pervivencia de ella sin apenas modificaciones o alteraciones, lo cual resulta fundamental para su protección como BIC. Resulta muy sorprendente observar como se mantienen todas las dependencias de la casa y como a través de ellas se explica la evolución de la familia (el dormitorio del servicio, la vivienda anexa de los caseros, las ampliaciones de la casa según las necesidades

⁹ GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y...*, op. cit., p.19-22 y 52; GIBSON, I. *En Granada...*, op. cit., p.139-147 y COUFFON, Cl. *Granada y García Lorca*, Buenos Aires. Losada. 1967, p.38-41.

¹⁰ GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y ...*, op. cit., p.19-20.

¹¹ Carta de Lorca a Antonio Gallego Burín el 27 de agosto de 1920, en *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, edición, introducción y notas de Enrique Martínez López. Granada, Miguel Sánchez Editor, 1989, p.312

que iban surgiendo, como el desaparecido cuarto de Francisco, etc.)

Un aspecto que también conviene destacar en cuanto a la justificación de la inclusión de este inmueble y que es aplicable a todos los incluidos en la localidad de Valderrubio, es la necesidad de resarcir el agravio comparativo que hasta ahora en cierta forma se ha producido en la identificación de los lugares lorquianos con los espacios situados en este pueblo, en el que la presencia del poeta es muy intensa tanto desde el punto de vista espacial como temporal, dado el estrecho contacto que mantuvo Lorca con este escenario natural y humano a lo largo de su vida.

G) *Cortijo de Daimuz Alto*
(Valderrubio, Pinos Puente).

Aunque el inmueble objeto de protección se reduce simplemente a una vivienda dentro de una agrupación de construcciones mayor (el Cortijo de Daimuz Alto), la cual se mantiene desvinculada tanto de esta agrupación como, sobre todo, de las propiedades agrícolas que la rodean y a las que estaba vinculada originariamente, consideramos que existen suficientes argumentos para su inclusión en este Sitio Histórico: (Fig. 6)

- La importancia del paraje en la obra y, sobre todo, formación o identidad de Federico, al ser un espacio asociado a los primeros recuerdos del poeta. Quizás la mejor expresión de este hecho sean las palabras de su hermano Francisco: "*Allí vivimos muy de niños: los primeros recuerdos de mi vida son de Daimuz, así como la primera imagen que guardo de mí mismo, de Federico y de mis padres... Yo apenas andaba entonces y mi hermano tendría unos cinco años.*" Son destacables las reiteradas anécdotas que Francisco cuenta sobre este paraje, insistiendo en la influencia que ejerció sobre la creatividad de Federico.

- La fuerza y claridad con que perdura el recuerdo de Lorca en este lugar. Aunque se trata de un lugar bastante desco-



Fig.6. Cortijo de Daimuz Alto (Valderrubio, Pinos Puente, Granada). Inserción de la vivienda central objeto de declaración en el resto de construcciones que integran actualmente el cortijo.

nocido para el gran público y un tanto inaccesible, son innumerables los admiradores del poeta, especialmente extranjeros, que realizan visitas y permanecen en sus inmediaciones (acampando delante de la puerta, por ejemplo) con la intención de recrear las vivencias y experiencias que pudieron inspirar a Lorca. Es igualmente poderosa la pervivencia del recuerdo de Lorca entre los habitantes de Valderrubio, muchos de ellos todavía con experiencias directas vividas en torno a este cortijo, lo cual permite reconstruir su devenir histórico desde la época en la que pertenecía a la familia Lorca hasta la actualidad.

- La autenticidad del paisaje. Como ya especificaremos al hablar del entorno, gran parte de valor que dispone Daimuz es poder sentirse "los ojos de Lorca" para, desde sus ventanas y poyetes bajo el parral, poder disfrutar, de forma muy semejante a como lo hizo Lorca, del cambiante color estacional de los cultivos de la fértil vega que rodea la casa o de las tupidas choperas del río Cubillas culminadas por la imponente blancura de Sierra Nevada.

- La autenticidad de la casa familiar. Aunque existen ciertas modificaciones y distorsiones producidas por el inadecuado uso o abandono, se conserva todavía el carácter y tipología de vivienda rural, lo que permite seguir manteniendo la

correspondencia originaria entre la casa y el entorno agrícola circundante, verdadero artífice de la continuidad de la memoria de Lorca en este lugar.

Al margen de estos argumentos valorativos, y verdaderos propiciadores de la protección, quisiéramos señalar que otra razón que ratifica la necesidad de esta protección es el hecho de su probable pérdida o destrucción sino se procede a su declaración.

H) Casa de Frasquita Alba (Valderrubio, Pinos Puente).

El principal valor de este inmueble, el que motiva fundamentalmente la declaración del mismo como BIC, es el hecho de que en esta casa vivía la familia de Frasquita Alba Sierra, inspiradora, como es sabido, de la universalmente conocida obra de Lorca *la Casa de Bernarda Alba*.

El mantenimiento prácticamente intacto de los cuartos, patios¹², ventanas o muros de la casa recreada en la obra de Lorca, prácticamente del escenario (al margen de las licencias creativas obvias) en el que se desenvuelven los personajes de Bernarda, La Poncia, Angustias, Adela o Pepe el Romano y, con ello, la posibilidad a través de su uso de revivir emocionalmente esa obra por parte de cualquier ciudadano constituye un valor intangible de enorme importancia que merece el máximo nivel de protección a través de su consideración como BIC.

“*La casa de Bernarda Alba pertenece a Valderrubio*”¹³, los personajes están sacados de la realidad que vivió de cerca Lorca en el pueblo, aunque sublimados: Bernarda, la Poncia, las hijas, las criadas, Pepe el Romano, Enrique Humanas, María Josefa, Maximiliano... Se trata, por lo tanto, no sólo de la protección de un lugar referenciado en la obra teatral de

Lorca, sino de la preservación de un espacio físico y humano donde podemos identificar de una forma tangible los sonidos, historias o formas que Federico escuchó y percibió y que permitieron y posibilitaron la invención y creación de la Casa de Bernarda Alba.

Un aspecto de enorme importancia a considerar como argumento propiciador de la declaración es la consideración de la casa de Frasquita Alba como parte o elemento central del paisaje humano de Asquerosa al que identifica y en el que se inserta. La declaración de esta casa es como hacerlo de la vida y ambiente de un pueblo, de Asquerosa, el cual pervive y perdura en torno a esta casa, bien a través de las otras casas linderas o cercanas, todas ellas vinculadas con esta familia y a Lorca (Lorca vivió durante una época en una casa frente a la de Frasquita mientras se arreglaba la de la calle Iglesia), bien a través de sus gentes, de sus personajes, todavía hoy muy presentes a su alrededor.

Un argumento más a tener en cuenta es el grado de autenticidad material de la casa, el cual es evidente si lo contrastamos con la modernidad o alteración de las casas anteriores, lo cual redundaría, dada la condición de “*escenario*” de esta casa, en su valor y necesidad de protección.

I) Fuente de la Teja (Valderrubio).

Espacio natural contado literariamente y casi pictóricamente en sus versos, se trata de un paraje situado a la orilla del río Cubillas muy frecuentado por Federico en sus días de Asquerosa. Un escenario al que acudía mucho solo o acompañado por sus amigos, sinónimo de los veranos que el poeta disfrutaba en la vega y depositario de fuertes sensaciones que impactaron los sentidos de Lorca en su juventud, a decir

¹² Resulta de gran interés y valor la importancia que a lo largo de la historia de esta casa han tenido los patios y la dimensión vecinal de los mismos, al existir, como comentaremos en la evolución histórica de la casa, una serie de servidumbres sobre la utilización de este patio que nos recuerda mucho la importancia o protagonismo de dicho espacio en la obra de la Casa de Bernarda Alba.

¹³ RAMOS ESPEJO, Antonio. *García Lorca en los dramas...*, op. cit., p.91

de Gibson “*uno de los lugares lorquianos más sagrados*”. Obras como las *Suites*, el *Libro de poemas* o en la prosa *Meditaciones y Alegorías del agua* nos hacen pensar en este escenario.

Son dos, entonces, las razones para su declaración y protección: la presencia de este lugar, sus sonidos, sus evocaciones o sus colores en la obra de Lorca y, muy especialmente, su condición de lugar frecuentado por el poeta, es decir, un lugar vivido y sentido no sólo como presencia física o poética sino como lugar de comunicación con el pueblo y su gente, sobre todo, muleros y demás personas del campo que acudían a este lugar a saciar su sed.

A estas razones habría que añadir la facilidad para su mantenimiento o conservación, la cual es necesaria y oportuna, además, desde una perspectiva ecológica o natural. Su ubicación en la orilla del río Cubillas (por lo tanto perteneciente a un espacio público) y su condición de nacimiento de agua permite de una forma natural y sencilla el mantenimiento tanto del espacio como de la propia fuente.

Otra argumento es que a través de la protección de la Fuente de la Teja lo que estamos protegiendo es una porción del paisaje, del territorio, en este caso fundamentalmente natural y rústico, en el que Federico se desenvolvía, lo cual, y aunque sea a modo de testigo, supone un esfuerzo muy notable por materializar,

por formalizar una dimensión intangible e inmensurable como es el devenir vital de Lorca alrededor de Asquerosa.

J) Cortijo del Fraile (Níjar, Almería).

Finalmente este espacio es incluido en este itinerario lorquiano por razonamientos parecidos a los de la casa de Frasquita Alba. En primer lugar por que la obra *Bodas de Sangre* se inspiró en este escenario y en los dramáticos hechos que aquí tuvieron lugar y que Federico conoció a través de los periódicos: el terrible crimen que trazaría la celebración de una boda, el drama humano, los personajes, el cortijo, el entorno rural y el duro paisaje natural... –“Crimen misterioso. Cuando va a casarse, desaparece la novia y es encontrada junto al cadáver del hombre con quien se fue”, publicó el Diario Almería—. Todo ello está presente, aunque sublimado, en una de las piezas teatrales más conocidas del poeta.

Además debemos añadir otras dos razones más, primero ser un lugar que vincula al poeta con Almería, donde transcurrieran algunos años de la educación de Lorca en su infancia (1908-1909). Y en segundo lugar, el Cortijo del Fraile en Níjar, es un ejemplo en el que el eco periodístico y social de las iniciativas ciudadanas puestas en marcha para la recuperación del lugar que inspiró la obra *Bodas de Sangre*, ha propiciado que exista un alto grado de aceptación social sobre la necesidad de su protección.



EL “ORIENT-EXPRESS”: TURISMO, ARQUITECTURA Y SOCIEDAD EN LA ESTAMBUL DE 1900

Mercedes Cózar Gallego

1. EL TURISMO EN UN TREN DE LUJO: EL *ORIENT-EXPRESS*

“*El Orient Express no es un tren. Fue más que un mito... ha sido el tren más famoso de todos los tiempos*”¹. Un tren para un público lleno de curiosidad y fascinado por los viajes en los grandes expresos de lujo y la *Belle Époque*. No en vano el cine, la literatura y hasta la música han contribuido activamente a crear y difundir su leyenda. Sin embargo, frente a toda la literatura de crímenes y lances aventureros, sólo podemos verificar un secuestro en 1891, y el que el príncipe Fernando, aspirante al trono búlgaro, hiciera el viaje de París a Sofía de incógnito, encerrado en un retrete del *Orient Express*. Poco más es digno de mención.

Pa as, marahás, aristócratas ingleses y franceses viajaron en él cruzando Europa, llevando todo tipo de información con ellos del Oeste al Este y viceversa. Gracias a este tren, el arte, la cultura y, sobre todo, las modas de París llegaban a la capital otomana en los coches azul marino de la *Compagnie Internationale des Wagons-Lits*. El *Orient Express* forma, por tanto, parte de la historia política, social y económica de la vieja Europa durante la *Edad de Oro* del ferrocarril.

El primer ferrocarril que conectaba Estambul con el exterior (la línea Estambul-Sofía) fue abierto en 1874. Hacia 1888-89 fue completada la línea Estambul-Viena, suceso que fue visto por los observadores europeos como la anexión de “Constantinopla”² al mundo occidental y la conquista de la capital otomana por el pensamiento y la iniciativa extranjera. La conexión con el corazón de Europa, facilitaba la comunicación y el desarrollo de los negocios, pues “*la concentración de fábricas, bancos y firmas comerciales en la ciudad, después de 1870 difícilmente fue una coincidencia*”³.

En 1876, un belga, Georges Nagelmackers, fundó la *Compagnie Internationale des Wagons-Lits*, para operar con trenes de lujosos coches-camas y coches-restaurantes por toda Europa, siguiendo el ejemplo del trabajo realizado por George Mortimer Pullman en Estados Unidos y que él pudo observar tras una visita a Norteamérica en 1872. El estado de paz reinante en Europa tras la guerra franco-prusiana que derrotó a Napoleón III en 1871, posibilitó que, a partir de esa fecha, Nagelmackers obtuviera acuerdos que le permitieron llevar trenes incluso entre París y Berlín.

¹ WIESENTHAL, M. (1979): *La Belle Époque del Orient Express*. Barcelona, Geocolor, p. 4.

² Hasta bien entrado el siglo XX, los europeos seguían llamando Constantinopla a Estambul, e incluso los mismos otomanos lo hacían así por motivos de prestigio político.

³ ROTH, Ralf and POLINO, Marie-Noëlle (eds.) (2003): *The City and the Railway in Europe (Historical Urban Studies)*. Hampshire, ASHGATE, p. 67.

El primer recorrido completo del tren de Nagelmackers hasta Estambul se efectuaba en unas ochenta horas si todo iba bien. Después de pasar por Viena, Budapest y Bucarest, en Giurgiu, en la cuenca rumana del Danubio, se hacía el primer transbordo. Un tren local trasladaba a los viajeros hasta Varna, en la Costa del Mar Negro. Desde allí llegaban a la capital otomana a bordo de un buque del Lloyd austríaco llamado "Espero". Hacia 1885, se realizaba este trayecto dos veces a la semana. Cuando se creó la línea directa entre París y Estambul en 1889, se tardaba unos dos días y medio, y la frecuencia era de tres veces por semana.

El 5 de junio de 1883 salía el primer expreso hacia Oriente de la *Gare de l'Est* de París y en 1976, este tren cubrió su último viaje de París a Estambul. La inauguración del *Express d'Orient*, como se le llamaba al principio, fue realmente sonada. Muchos parisinos se concentraron en la estación ese día de junio para asistir a la salida de los tres coches del nuevo tren (dos coches-cama y un coche-restaurante, al que habría que sumar otros dos furgones, uno de ellos reservado al servicio postal). Los diarios franceses hablaban de él como del "*Tapis magique à destination de l'Orient*". En 1891, el *Express d'Orient* fue rebautizado como *Orient Express*, nombre que estaba destinado a tener un gran éxito, siendo expresión de lujo y comodidad, manifestación de la pujanza económica de Europa occidental.

París, Dijon, Vallorbe, Lausanne, Milán, Venecia, Ljubjana, Viena, Budapest,⁴ Zagreb, Belgrado, Sofía, Kapikulé, Estambul... El número de ciudades por las que pasaba este tren contribuyó sin duda a la extensión rápida de las in-

fluencias y el conocimiento. Los viajes dentro de Europa en tren influyeron tanto en los artistas y escritores como en sus clientes y lectores. Es decir, aportaron tanto al turismo como al arte. Sin embargo, el incremento de los viajes no siempre favoreció la intercomunicación de las ideas, aunque tampoco la favorecieron ni la literatura ni el periodismo. Es más que llamativo que en la página oficial en Internet de la *Compagnie des Wagens-Lits* se comente que en el primer viaje del *Express d'Orient* se recomendó a los pasajeros que llevaran pistolas y rifles, por si acaso...

Pasando a aspectos más lúdicos y positivos, el *Orient Express* estaba equipado con todos los adelantos técnicos de la época y los complementos más lujosos. Disponía de calefacción central, agua corriente y luz a gas en un principio y en sus vagones de primera clase. Divanes de terciopelo azul y tapicerías repujadas en oro. Las sábanas de las camas eran de seda, los sanitarios de mármol y la cristalería y la vajilla tenía apliques de plata y toda la cubertería era de este metal. Y el despilfarro, el lujo, era la posibilidad de disponer de *toilettes* y hasta de baño propio en el compartimento. Esto era lo último en confort, aunque hoy nos parezca algo muy normal. La reina Victoria de Inglaterra estrenó el primer tren con lavabo y este hecho constituyó todo un acontecimiento. Desde su primer viaje en 1883, los pasajeros del *Orient Express* demandaron servicios por encima de lo normal.

Viajar a bordo del *Orient Express* tenía también algo de romántico y aventurero. Los trenes de la Compañía de Nagelmackers no fueron sólo los más confortables y lujosos, sino los que llegaron más lejos en las fronteras europeas,

⁴ El trayecto histórico que pasaba por Viena y Budapest fue reemplazado, a causa de los cambios políticos originados por las guerras en Europa, por un nuevo recorrido que a través del *Túnel del Simplón*, inaugurado en 1922, enlazaba París con Milán, Belgrado, Sofía y Estambul. Este tren fue conocido como *Direct Orient Express* o *Simplon Orient Express*. Tras la derrota de Austria en la I Guerra Mundial, Mussolini ganó finalmente la batalla y consiguió desviar, en beneficio de Italia, el recorrido del tren. Esta línea fue la que se mantuvo en funcionamiento hasta 1976.

propiciando así las relaciones internacionales, el comercio y la extensión de las corrientes artísticas. En 1884, la Compañía se convierte en la *Compagnie Internationale des Wagens-Lits et des Grands Expresses Européens*. En 1886, obtiene el derecho de organizar los viajes oficiales de la República Francesa y de muchas cortes reales europeas. Su compañía será mundialmente conocida por su logotipo dorado (dos leones rampantes sujetando las letras "WL" -Wagens-Lits- entrelazadas) y sus coches azul marino que cruzaron el viejo mundo de punta a punta.⁵

Eran los dulces años de la *Belle Époque*, aquellos en los que se creía que el progreso era algo ilimitado que sólo podía llevar a la felicidad, cuando hacer turismo era algo de excéntricos, de personas distinguidas por el dinero y el sentido del humor, exquisitos y delicadamente neuróticos. En la época en la que el tren era todavía un invento de lujo, la *crème* de la frívola sociedad europea se empeñó en cruzar Europa en coche-cama. Pero fue en los "felices 20", cuando el tren alcanzó su máxima cota de lujo y comodidad. También Graham Greene y Agatha Christie viajaron en los coches-cama del *Orient Express*.

Visto desde el otro extremo de Europa, París era el sueño dorado de los grandes señores otomanos. Los pasillos del *Orient Express* se adornaban con el paso de aquellos grandes paños con levita (la estambulina), que viajaban con varias señoras misteriosas que nadie tenía derecho a ver. Buena parte de esa élite se alojaba en el hotel Ritz de París.⁶

Durante la segunda mitad del siglo XIX, una intensa actividad en la construcción del ferrocarril recorrió todo el Levante.⁷ Los alemanes manifestaron un especial interés por el desarrollo de las líneas ferroviarias en el Imperio otomano. La *Société des Chemins de Fer d'Anatolie*, fue establecida con capital germano en 1888,⁸ que creó un proyecto para la extensión de la línea Haydarpaşa-İzmit hasta Bagdad, vía Ankara y la ciudad religiosa de Konya. Este proyecto sería aprobado finalmente en marzo de 1903, después de las presiones repetidas de Guillermo II sobre el sultán Abdülhamid II en sus viajes a Estambul de 1889 y 1898. Tras la Gran Guerra se podía hacer el trayecto Londres-Bagdad en ocho días con el *Simplon Orient Express* y el *Taurus Express* que se podía tomar en el lado asiático de Estambul. De esta forma, la ciudad del Bósforo volvía a convertirse en el nudo de una nueva "Ruta de la Seda" hecha de hierro, madera y vapor.

2. LA CITY TOUR: LA "CONSTANTINOPLA" DE FINALES DEL SIGLO XIX (Fig. 1)⁹

Lo primero que veían los europeos a su llegada a Estambul en el *Orient Express* era la *estación de tren de Sirkeci* (Fig. 2), muy próxima al puerto de Eminönü sobre el Cuerno de Oro. Esta terminal estaba inteligentemente provista de conexiones rápidas con el tranvía, los barcos del puerto y la zona norte del Cuerno de Oro. Uno de los ejemplos más destacados del *neoislamismo*, fue construida entre 1888 y 1890, bajo la

⁵ Cada año un nuevo tren viajaba a un nuevo destino cruzando Europa, Asia o el Oriente Medio, convirtiendo a la *Wagens-Lits* en una leyenda: trenes como el *Orient Express*, *Tain Bleu*, *Transsiberien*, *Golden Arrow*, *Taurus Express*, etc.

⁶ AREILZA, José María de (1990): *París de la Belle Époque*. Barcelona, Círculo de Lectores, p. 17.

⁷ Una región que incluía partes de las actuales Grecia, Turquía, Líbano, Israel y Egipto.

⁸ Frente a actuaciones anteriores que provenían de la iniciativa francesa fundamentalmente. El desarrollo de las líneas de ferrocarril en el Imperio comenzó justo después de la Guerra de Crimea (1854-56). La construcción de la primera línea de ferrocarril en las provincias europeas otomanas fue concedida en 1869 a la *Société des Chemins de Fer Orientaux*, una compañía de un banquero belga, el Barón Maurice de Hirsch y se llevó a cabo con capital francés, inglés, austríaco y belga.

⁹ Para poder orientarse sin problemas en una ciudad relativamente desconocida como Estambul, recomendamos guiarse por el mapa (*Ilustración 1*) que aportamos, para localizar los distintos nombres geográficos que se apuntan en el texto.

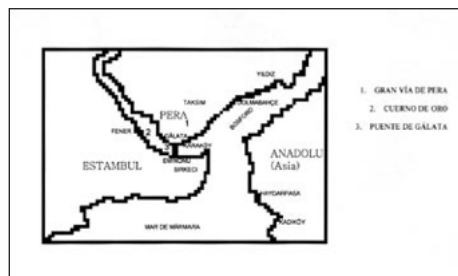


Fig.1. Mapa de Estambul y sus barrios en el siglo XIX.



Fig.2. Fachada principal de la estación de Sirkeci.

supervisión del arquitecto alemán **Jachmund**. Sus principios de diseño fueron los ideales clásicos de regularidad, simetría, axialidad, pero la estructura está revestida de un aire oriental basado en fuentes mamelucas y moriscas en general. Es el edificio de Estambul que más claramente utiliza elementos neomamelucos en su decoración, con esas torres que recuerdan a los alminares de las mezquitas de El Cairo, sus cúpulas y también la estructura de sus vanos.

El diseño de Jachmund en la *estación de Sirkeci*, con sus arcos de herradura apuntados, sus torres con relojes y rosetones, combina la simetría neoclásica con una estructura de gusto islámico. Como expresión de la dualidad decimonónica entre arquitectura e ingeniería, esta estación, al igual que muchas construidas en Europa, está constituida por dos partes fundamentales: el edificio de los viajeros, cuya construcción se confía a los arquitectos, la mayoría de ellos partidarios del eclecticismos, y la gran marquesina metálica que cubre los andenes y que corresponde a los ingenieros. En este caso, ésta última también se disfraza con un ropaje ecléctico orientalista, que se introdujo en Estambul de la mano de arquitectos europeos. El propósito de su diseño fue doble: por un lado, encontrar un símbolo apropiado para la estación terminal del *Orient Express* y, por otro, acoplarse a la imagen urbana del Estambul otomano. Se alcanzó plenamente el primer ob-

jetivo, pues el orientalismo del edificio es más que evidente, pero el desconocimiento de Jachmund de las diferencias estéticas entre las distintas regiones del Islam, le llevaron a fracasar rotundamente en el segundo, ya que prácticamente no hay nada de otomano en la construcción, y eso que Jachmund obtuvo una beca del gobierno alemán para estudiar arquitectura oriental en Estambul.

En los alrededores de la *estación* los turistas exquisitos del *Orient Express* podían contemplar todo el catálogo de las obras maestras de la arquitectura otomana y algunas del Imperio bizantino, al estar situada la estación en el viejo Estambul, el corazón de la ciudad desde tiempos de los griegos, que nos limitaremos a citar, ya que nuestro interés se centra en el desarrollo de la arquitectura contemporánea. El español Adolfo de Mentaberry resume magistralmente ese catálogo: "... la punta del Serrallo,¹⁰ vetusto edificio rodeado de murallas sombrías con fortísimas torres, sobre las cuales forman los jardines de esa reunión de palacios una diadema de verdura ... número infinito de cúpulas, terrados y alminares que lucen al sol sus vivos colores y primorosos calados. Á lo lejos se destacan imponentes las torres [alminares] de Santa Sofía, grandioso monumento é interesante, que merecería ser descrito por un gran historiador; más allá la mezquita del sultán Ahmed, con sus seis gallardos minarettes; después

¹⁰ El *palacio de Topkapı*, residencia de los sultanes otomanos desde el siglo XV a mediados del XIX.

la de Bayaceto, más elegante que ninguna, y luego otros templos musulmicos, no menos bellos ni menos grandes como son Suleymaniye¹¹ ...".¹²

A esta lista sólo habría que añadir la *mezquita Fatih* (de Mehmed II, el conquistador de la Constantinopla bizantina) y la *mezquita Yeni Valide o mezquita Nueva*, para tener el catálogo completo de edificios que visitaban de forma habitual los turistas que llegaban a Estambul. Junto a la última mezquita citada, la *mezquita Nueva*, se situaba el puerto de Eminönü, en el Cuerno de Oro, y el *Puente de Gálata* (entre este barrio en la zona norte y el puerto), siempre lleno de vida y trasiego, con un significado y un ambiente que retrata muy bien Vicente Blasco Ibañez: "Toda Constantinopla pasa por el Gran Puente. Los turcos del viejo Estambul necesitan ir a Gálata y a Pera, donde están los Bancos, los Consulados, las Embajadas, los grandes almacenes, y los habitantes de estos barrios europeos se ven obligados a pasar a la ciudad turca, porque en ella se encuentran los centros administrativos del gobierno otomano ...

No hay en las grandes calles de Londres, ni en los bulevares de París, lugar alguno tan concurrido como el Gran Puente ...".¹³

La introducción de sistemas de transporte modernos actuó como el mayor catalizador y definidor de la forma urbana en las ciudades del siglo XIX. Al igual que en el viejo Estambul, también se plantearon líneas de tranvía en Gálata y en Pera o Beyoğlu. El nuevo transporte tendrá un efecto modernizador sobre la imagen urbana. Los tranvías añadieron vida a las calles. Por otro lado, la apertura

del "metro" o *Tünel* en 1875, uno de los ferrocarriles subterráneos más antiguos y cortos del mundo, constituyó un gran acontecimiento en la capital. Y cuando se alargó la línea del tranvía por la Gran Vía de Pera hasta la entrada del *Tünel*¹⁴ en 1907, se creó un enlace de transportes sumamente inteligente entre Taksim, en la punta septentrional de la Gran Vía, y la plaza de Karaköy, en la cabecera del puente de Gálata.

Vivir en Pera (también se llama Beyoğlu) era muy diferente a vivir en Estambul y el urbanismo y la arquitectura de la zona reflejan esa diferencia. Tras el incendio de 1870, se produjo una verdadera planificación urbana en la zona. Su arteria principal, la *Grand Rue (Gran Vía, actual İstiklâl Caddesi) de Pera*, a menudo conocida como los "Campos Elíseos de Oriente", no tenía similitud visual con la famosa avenida parisina, pero estaba sin duda inspirada en una avenida europea. Pera se convirtió en el centro del estilo de vida occidental por excelencia. Zona cultural, de tiendas y de ocio -igual que en la actualidad-, fue el hogar de la mayor parte de la comunidad europea, lo que le daba su carácter distintivo.

"El Beyoğlu del siglo XIX poseía una cultura marcadamente diferente de aquella de los otros distritos de Estambul, siendo distinguida principalmente por su gusto europeo y su carácter cosmopolita ... formando el núcleo de una comunidad orientada a Occidente ...".¹⁵

A pesar de ser la zona preferida de la ciudad para los turistas extranjeros, especialmente de cara al alojamiento y el ocio, la visión de Beyoğlu y sus zonas adyacentes en artistas, escritores y via-

¹¹ *Süleymaniye, la mezquita de Solimán el Magnífico.*

¹² MENTABERRY, Adolfo de (1873): *Viaje á Oriente. De Madrid a Constantinopla.* Madrid, Berenguillo Impresor, p. 442.

¹³ BLASCO IBAÑEZ, Vicente (1907): *Oriente.* Barcelona, Plaza & Janés, (ed. de 1980), p. 123.

¹⁴ Las dos estaciones del *Tünel*, la de Karaköy y la de la plaza del *Tünel* (*Tünel Meydanı*) no son, sin embargo, estaciones de metro a la usanza europea. Son edificaciones con la parte baja para el descenso y subida de los viajeros, y en las plantas superiores se disponen oficinas y tiendas.

¹⁵ CEZAR, Mustafa (1991): *XIX. Yüzyıl Beyoğlusı.* [El Beyoğlu del siglo XIX]. Istanbul, Akbank, p. 453.

jeros intelectuales era muy poco favorable. Ellos iban generalmente buscando otra cosa: los encantos de la ciudad otomana tradicional, lo que la hacía ser distinta y no semejante a cualquier ciudad europea. Pierre Loti, por ejemplo, notó los cambios de gusto hacia Europa en torno a los años 70 y no le agradaron nada: “*El barrio ruidoso de Taxim [Tak-sim], en lo más alto de Pera, equipos y modas europeas chocando con las modas y equipos de Oriente ...*”.¹⁶ Años después de su primera visita, su amor por la Estambul turca, tradicional, le lleva a decir: “*Y comenzamos a marchar, con gran ruido de cascabeles, siguiendo la orilla del mar, dando la espalda al horrendo Pera de los levantinos*”.¹⁷ Este desprecio por Pera, Le Corbusier lo hará extensible a sus habitantes: “*Pera sobre un monte mira a Estambul sobre sus colinas y la codicia ... El levantino ... en su ciudad apretada, con sus andares neoyorquinos al mismo tiempo que diluvianos ... y Pera, terrible, árida, seca y sin corazón ...*”.¹⁸ Curiosamente parece odiar la vida moderna a la europea de la que proviene, ya que caracteriza a la influencia oriental de “*flujo impuro*”, añadiendo “*las calles se prostituyen, renegando de sus siglos de vida turca ...*”.¹⁹

Beyoğlu y sus alrededores se convirtieron en una imagen completa de los valores, modas, modelos sociales, planificación y estructuras introducidos en la capital otomana siguiendo el proceso de reformas denominado *Tanzimat* [Nuevo Orden]. La vida cotidiana en Gálata y

Pera era opuesta a la de la vieja Estambul, como señalaba el italiano Edmundo De Amicis:

“ [Gálata] Es la City de Constantinopla. ... Allí están la bolsa, la aduana, las oficinas del Lloyd austriaco, las de las mensajerías francesas, iglesias, conventos, hospitales, almacenes.

[Pera] Es el West-End de la colonia europea: la ciudad de la elegancia y los placeres. La calle que recorriamos²⁰ está flanqueada de hoteles ingleses y franceses, de cafés espléndidos, de tiendas deslumbrantes, de teatros, de consulados, de clubs y de palacios de embajadores ...”.²¹

Efectivamente, a lo largo de la Gran Vía de Pera se sucedían embajadas, teatros, hoteles y todos los edificios que representaban la visión de la vida moderna europea. Durante el siglo XIX se construyeron de nuevo las embajadas y el *revival* clásico fue la tendencia favorita de la mayoría de ellas.²² Las embajadas que competían unas con otras en monumentalidad, debieron de jugar un papel importante en la determinación de la imagen del barrio. Actualmente son consulados tras el traslado de la capital a Ankara en 1924.

Con el incremento del comercio internacional y del turismo desde 1838, fecha del tratado comercial anglo-otomano, el número de transeúntes extranjeros se incrementó. Este hecho trajo consigo la urgente necesidad de levantar hoteles según los conceptos occidentales en la zona de Beyoğlu, que

¹⁶ LOTI, Pierre (1877): *Aziyadé*. Madrid, Ed. Nuñez Semper, (ed. de 1924), p. 53.

¹⁷ LOTI, Pierre (circa 1913): *Supremas visiones de Oriente*. (Fragmentos de un diario íntimo, 1910-1913). Barcelona, Ed. Cervantes, p. 10.

¹⁸ JEANNERET, Charles-Edouard (Le Corbusier) (circa 1911): *El viaje a Oriente*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, [etc.], (ed. de 1984), p. 85.

¹⁹ *Ibidem*, p. 86.

²⁰ Seguramente se refiere a la Gran Vía de Pera.

²¹ DE AMICIS, Edmundo (1877): *Constantinopla*. 2 t. en 1 vol. Madrid, Librería de Víctor Suarez, (ed. de 1883). Tomo I, pp. 77 y 84.

²² Entre ellas podemos destacar la *embajada francesa*, de “estilo Imperio” (1838), las neorrenacentistas *embajada rusa* (1839), *holandesa* (1855) y *británica* (1845). Al mismo espíritu corresponden las tardías *embajada alemana* (1877) y *americana* (1882). Por contra, la *embajada sueca* (1871), tiene un profundo aire neogótico, sobre todo en su portada, siendo la única que se desmarca del aire clasicista del resto de las embajadas del barrio.

²³ Este hotel se hizo mundialmente famoso porque en una de sus habitaciones (la 411) escribiría Agatha Christie su célebre novela de misterio *Asesinato en el Orient Express* (1934).

era el emplazamiento elegido por la mayoría de los europeos para sus estancias en Estambul. El famoso *hotel Pera Palas*, el más grande de los hoteles de la zona, fue construido en 1892, y dirigido por la *Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Expresses Européens*, la compañía de Nagelmackers, y en este hotel se alojaban la mayoría de los turistas acomodados que viajaban en el *Orient Express*.²³ Es un edificio rectangular de varias plantas. Desde el exterior tiene el aspecto de un bloque masivo y severo, con cierto gusto clasicista, poco digno de interés. Sin embargo, el interior presenta amplios salones con incipiente decoración neo-otomana y neoslámica en general, muy adecuada como marco para visitantes extranjeros imbuidos de ideas orientalistas. Otros hoteles famosos durante la *Belle Époque* y los "felices 20" fueron el *Grand Hôtel de Londres* (*Londra Oteli*) también construido en 1892, que destaca por su majestuosa fachada, mezcla de elementos *palladianos* y griegos, como sus dos cariátides a la entrada. Un hotel muy cómodo y provisto de espaciosos y bellos salones; el *Hôtel Bristol* (1893) estaba entre los mejores hoteles de la ciudad, con un espacioso *hall* de entrada, escalera de mármol, ascensor, amplias *suites*, salones y un amplísimo comedor.

Por otra parte, la intensa actividad relacionada con la zona está inclinada especialmente a la construcción de edificios de apartamentos, un tipo de hábitat extraño a las costumbres de la población musulmana, siempre celosa de su intimidad y que por ello prefería las construcciones unifamiliares. Este nuevo tipo de edificio predominó en Pera desde finales de la centuria, sobre todo en la Gran Vía y calles próximas.²⁴ Entre ellos des-



Fig. 3. Fachada a la Gran Vía del edificio de la *Cité de Pera* o *Çiçek Pasajı*.

taca especialmente el edificio de la *Cité de Pera* (1874-76), que fue erigido en el lugar del antiguo *Teatro Naum*, destruido por el gran incendio de 1870 (Fig. 3). Este edificio perteneciente a un hombre de negocios griego, Chirtaki Efendi Zographos, fue concebido como una combinación de galería comercial y bloque de apartamentos. El piso bajo se reserva para uso comercial y, desde el patio, escaleras de mármol llevan a los pisos superiores. La *Cité de Pera* incorporaba todas las amenidades y comodidades de la vida en modernos apartamentos, como el agua corriente y la luz de gas, incluso en las escaleras. Su espíritu era Segundo Imperio, descrito como: "*Renacimiento mezclado con griego*", dando como resultado un monumento elegante en sus detalles e imponente en su conjunto".²⁵ Su impresio-

²⁴ Todos los burgueses levantinos –o los que pretendían serlo–, querían vivir todos en la misma zona y su tejido residencial estaba ya bastante copado. Por eso se realizaban pisos de apartamentos de tres ó cuatro plantas, llegando a cinco en las avenidas más amplias o en las plazas.

²⁵ ÇELİK, Zeynep (1986): *The remaking of Istanbul. Portrait of an Ottoman city in the nineteenth century*. Seattle and London, University of California Press, p. 136.

nante fachada con sus dos cariátides de gusto griego y sus cuernos de la abundancia enmarcando un reloj, rematado por un frontón semicircular, constituyen uno de los atractivos de este gran edificio. Pronto se convirtió en un símbolo de la zona pasando a ser conocido como *Çiçek Pasajı* (*El Pasaje de las Flores*), debido a la decoración floral en su cuarta planta. Se convirtió en un prototipo monumental para los muchos edificios de apartamentos erigidos en Pera, como el de la *Cité Roumelie*, también en la Gran Vía, con su impresionante fachada de innegable gusto barroco.

En el siglo XV quedaban varias iglesias en la zona y el posterior desarrollo urbanístico de Pera fue acompañado por un incremento en la construcción de iglesias. Las que se levantaron durante el XIX presentan, en general, elementos neogóticos, como la *Crimean Memorial Church*, con la que se introdujo el neogótico victoriano, diseñada por **G. E. Street** (1864-69). La *iglesia de San Esteban de los Búlgaros*, en el barrio de Fener, sobre el Cuerno de Oro, que se prefabricó en Viena en 1871, es un ejemplo sobresaliente del *revivalismo* gótico con detalles *neorrománicos*. Está hecha enteramente de hierro forjado -tanto por fuera como por dentro- incluyendo la ornamentación tallada. Pero, sobre todo, destaca la *iglesia de San Antonio* en plena Gran Vía de Pera, que exteriormente recuerda más a los palacios medievales italianos que a las catedrales góticas francesas, y a la *estación de Saint Pancras* en Londres, construida por **Sir Gilbert Scott**. Por su parte, las construcciones con diseños *neobizantinos* y *neorrománicos* son cualitativa y cuantitativamente las tendencias menos destacadas del siglo XIX en Estambul, y eso que lo bizantino, como arte histórico propio, podría haber sido reivindicado por los movimientos

nacionalistas. Sólo podríamos citar la *neobizantina iglesia de la Santísima Trinidad* en la plaza de Taksim, completada en 1882 y la semiescondida *iglesia de Santa María Draperis* en la Gran Vía (1904).

En 1893 llega a Estambul el arquitecto italiano **Raimondo D'Aronco**. A partir de él o paralelamente a su estancia en Estambul, el *Art Nouveau* se convirtió en la moda favorita de la capital otomana. Numerosos edificios del cambio de siglo en Pera, exhiben características propias del *Liberty* italiano traídas por D'Aronco, especialmente en las barandillas de hierro forjado, los detalles de las ventanas y los frisos florales donde reina el motivo de la rosa.

En la Gran Vía de Pera podemos observar un gran ejemplo de Modernismo a la europea: la *Casa Botter* (Fig. 4). En 1901, Raimondo D'Aronco proyectó para Jean Botter, sastre personal de Abdülhamid II, un pequeño inmueble, el primer ejemplo significativo del *Art Nouveau* en Estambul. En la *Casa Botter*, la curva de la terraza en saledizo en el quinto piso, en el centro de la cual se adelanta un pequeño balcón de hierro, se diría que se inscribe entre las cabezas de dos pilastras de volutas. Este motivo que recupera la "concha del nautilo", se encuentra frecuentemente en los proyectos de D'Aronco. El diseño *Art Nouveau* triunfa en los hierros forjados del balcón, anclados al edificio por tirantes curvados en "golpe de látigo", que sobresalen de la pared y cierran en una flor metálica de seis pétalos en estrella.²⁶ Otro de los motivos recurrentes de la *Casa Botter* es la rosa, elemento floral típico del Modernismo, tanto representada de manera realista como de la forma más estilizada. También la máscara fue ganando estima y empezó a jugar un papel fatídico. Es uno de los símbolos más difundidos del *Art Nouveau*. Un rostro así está inspirado

²⁶ El diseño de la estructura metálica del portal de entrada se inspira en el biomorfismo de Victor Horta y Hector Guimard. El laurel que cubre las superficies de las chimeneas recuerda, por contra, el clima de Europa central y su apariencia es la de las decoraciones propias de Olbrich, en las que D'Aronco se inspiraba a menudo.



Fig. 4. Detalle de las decoraciones de la puerta de la *Casa Botter*. D'Aronco.

en el gran interés de aquella época por el estudio de los estados de ánimo psíquicos hipnóticos. No es extraño, pues, ver aparecer máscaras con rostros de mujer fríos e inexpressivos en la fachada de la *Casa Botter*.

El *Art Nouveau* se refleja también en las artes decorativas y en los grandes almacenes y galerías de Beyoğlu, así como en el mobiliario que los decora, paneles de azulejos, cristaleras, etc. Dentro de los edificios comerciales, un estilo cosmopolita encontró un terreno propicio para expansionarse. Entre los tipos arquitectónicos comerciales que se desarrollaron de manera significativa emerge el *passage*, de los cuales subsisten hoy día algunos ejemplos que datan incluso de la década de lo 70 del siglo XIX, como son el *Pasaje de Europa*, la *Cité de Pera*, ya citada, o el *Pasaje Crespín*. A pesar de que guardan relación con sus precedentes europeos, no pueden evitar el presentar diferencias como un tamaño más reducido y la existencia de una disposición laberíntica, que les hace parecer un bazar oriental.

Cafés de ambiente europeo, *night clubs*, restaurantes, cafés-cantante y cabarets trataban de duplicar otro aspecto de la vida urbana moderna. Sus nombres delatan lo que Pera aspiraba a ser: *La Maison le Bon Gout*, *Brasserie Suisse*, *Café-Restaurant du Paris*, *Café-Chantant Parisina*, *Trocadero*, etc. De entre los teatros podemos destacar el *Teatro Alhambra*

(actualmente convertido en cine), con decoración neoslámica, del que nos habla De Amicis: "*Uno de estos templos de arte, en mi tiempo se apellidaba La Alhambra, sito en la Calle Mayor de Pera, forrado de encarnado de arriba abajo, y lleno constantemente ...*".²⁷ También son dignos de renombre los *Teatros Tepebaşı*, *Olymp* y *Alkasar* (antiguo *Teatro Francés* y actual *Cine Alkasar*).

Ya durante los años 60 se planteó también la necesidad de crear parques públicos para el esparcimiento de la población. En 1864 se planificó el primer parque público en Taksim, que tardó cinco años en construirse. Es un rectángulo perfecto, con un plano simétrico. Una vez completado, el *parque de Taksim* se convirtió en el lugar de paseo favorito de los habitantes de Pera. Durante el verano se daban conciertos allí y grupos de actores franceses e italianos representaban obras de teatro y operetas.

Junto a este parque se encuentra la enorme plaza de Taksim. En el lugar que hoy ocupa el estruendoso "Centro Cultural Atatürk", edificio de la primera mitad del XX, de dudoso gusto arquitectónico, se alzaban hasta 1940 los *cuarteles militares de Taksim*, edificio de un mármol inmaculado que mezclaba elementos decorativos de las distintas artes islámicas. Detrás de él se abre la avenida que nos lleva directamente al Bósforo [la actual İnönü Caddesi]. Allí podrían ver el impresionante *Palacio Dolmabahçe*, sede del gobierno otomano desde 1856. Su construcción refleja la evolución de la arquitectura francesa del período, desde las delicadezas clasicistas de la época de Luis Felipe a la pesadez efectista de la arquitectura de Napoleón III. La decoración es tan exagerada y fantástica como podría esperarse de un palacio oriental para una película americana.

Siguiendo la costa del Bósforo nos encontraríamos con el *parque de Yıldız*, un complejo de palacios, pabellones y

²⁷ DE AMICIS, Edmundo (1877): *op. cit.*, Tomo I, p. 223.



Fig. 5. Şale Köşk. Fachada del ala levantada por D'Aronco.



Fig. 6. Estación de tren de Haydarpaşa desde el Bósforo.

edificios administrativos situados en una finca que cubre un área aproximada de 500.000 m². Los jardines de Yıldız fueron diseñados por el francés **Gustave le Roi**. Poseían la informalidad de los jardines ingleses, con invernaderos, grutas y un amplio lago. Entre los edificios del Yıldız, el *Şale Köşk* (Fig. 5) es de una peculiar significación histórica como el lugar donde estuvo alojado el emperador Guillermo II de Alemania durante sus tres visitas a Estambul. El nombre *Şale* viene del francés *Chalet*, y el edificio así llamado se asemeja a los chalets de montaña de Suiza. Inspirado por estos chalets que se pusieron de moda entonces, Abdülhamid decidió tener uno de unas características similares.²⁸

Para cruzar a la orilla asiática del Bósforo a finales del siglo XIX tendríamos necesariamente que hacerlo en barco, ya que todavía no existían los imponentes puentes actuales. Enseguida veríamos la *estación de Haydarpaşa* (Fig. 6), cerca del puerto de Kadıköy de indudable gusto germánico. Levantada entre 1903 y 1909, es la principal estación término de la red de Anatolia y el final del ferrocarril de Bagdad. No es extraño ese gusto germánico, ya que fue realizada por dos arquitectos alemanes: **Otto Ritter** y **Helmuth Cuno**. Las opulentas formas renacentistas tienen, sin embargo, un interior con una rica y delicada apariencia decorativa, de-

bida al pintor italiano **Luigi Leone**. La fachada está dividida horizontalmente en tres secciones con el ático vivificado por los gabletes holandeses y por una torre esquinera con un tejado gótico cónico. La imponente estación recuerda bastante a los castillos alemanes levantados durante el XIX, especialmente por los construidos por el rey “loco” Luis de Baviera.

3. ESTAMBUL EN LA BELLE ÉPOQUE: ARQUITECTURA, SOCIEDAD Y OCCIDENTALIZACIÓN

Por una parte, el sultán Abdülhamid II se sentía fascinado por Occidente. Interesado por el teatro y la música europea, enamorado de la fotografía, bajo su gobierno se siguió promoviendo la pintura a la occidental y dio un gran impulso a la *Academia Imperial de Bellas Artes* creada en 1883. Las nuevas habitaciones del quiosco *Şale* están repletas de muebles franceses, enormes jarrones de porcelana, pinturas del italiano **Fausto Zonaro**, candelabros resplandecientes, etc.

Pero este aspecto no es el único que explica la compleja mentalidad de semejante personaje que, al mismo tiempo, se siente profundamente inclinado hacia la recuperación artística y religiosa del pasado otomano. El sultán preservó inteligentemente ciertos toques exóticos porque sabía que eran ampliamente apreciados por sus invitados occidentales. Siempre

²⁸ En la Exposición Universal de París de 1867, a la que acudió Abdülhamid acompañando a su antecesor Abdülaziz, se exhibió el llamado *Chalet Wasser* que tiene muchas similitudes con el diseño y la decoración del *Şale*.

que la ocasión lo requiriese, él presentaba su Corte como un reflejo de las *Mil y una Noches*, aunque en un principio para él todo eso estaba pasado de moda.

Todos los palacios y mezquitas estaban disponibles para ser visitados por los turistas extranjeros. En las mezquitas sencillamente se tenían que evitar las horas de oración, descalzarse y cubriéndose las mujeres la cabeza con un pañuelo. Los palacios necesitaban un *firmán* que solía expedir la propia embajada o el gobierno turco. Esto contrasta con el resto de los países islámicos, cuyas mezquitas siguen vedadas a los extranjeros en el siglo XXI. Sólo estaban excluidos los palacios “en funcionamiento”, fundamentalmente *Yıldız* y *Dolmabahçe*, que se usaba para actos oficiales. Pero aún así, en el caso de artistas y escritores, siempre existía la posibilidad de entrar en estos palacios si su embajador o el de otro país les llevaba como invitado a alguna fiesta o recepción diplomática.²⁹

La Estambul a la que llegaron estos turistas había cambiado mucho con respecto a la tradicional: “En medio de las sedes turcas, se alza el palacio europeo; detrás del minarete, el campanario ... los balcones enrejados de los harenes, frente á las ventanas con vidrieras ... los nichos con vírgenes, bajo los arcos árabes ... *Sтамбул*, en otro tiempo enteramente turca, es asaltada por cuarteles cristianos que la envuelven royéndola lentamente”.³⁰

Por otra parte, conviven el *neoclasicismo grecorromano* de finales del XIX³¹ de la *torre del palacio Dolmabahçe*, el *Museo Arqueológico*, el *Banco Otomano* o la *Sede del Deutsche Orient Bank*, con restos de orientalismo (*Estación de Sirkeci*, *Cuarteles Militares de Taksim*) y elementos neogó-

ticos (*Mezquita Hamidiye*), junto con el tímido resurgimiento del pasado otomano. Esa era la situación cuando llega D’Aronco a Estambul en 1893.³² Fue nombrado “*Superintendente de Obras Públicas*”, y como tal realizó una extraordinaria labor. Todo parece indicar que en la capital otomana “*encontró un medio ambiente que no sólo abrió para él una brillante carrera, sino que también le estimuló a liberarse a sí mismo de los residuos de su formación académica*”³³. En Estambul proyectó muchas obras, la mayoría de las cuales no fueron realizadas, sobre todo debido a la situación económica y política del Imperio, pero sin duda el sello de D’Aronco aparece por todos los rincones de la ciudad. Trabajó al servicio directo del sultán, quien le manifestó su gran satisfacción por su trabajo.

Entre 1905 y 1914, cuando el Modernismo alcanzó su plena aceptación en la capital otomana, se construyeron centenares de edificios según la nueva tendencia. Aparte de D’Aronco, la mayoría de los arquitectos que trabajaron en Estambul fueron griegos y armenios, sin olvidar que la única burguesía residente en la capital con suficiente poderío económico y nivel cultural para comprender la nueva estética, era la burguesía levantina. Esta es la causa de que el cultivo del *Art Nouveau* se diera fundamentalmente en un ambiente occidental que acabará influyendo en toda la ciudad, aunque la única obra destacable en el viejo Estambul es el *Flora Han*, en Eminönü, que destaca por su elegancia y la distribución inhabitual de la decoración floral de capullos de rosa y tallos entrelazados, junto con la refinada geometría del diseño del hierro forjado.

²⁹ Incluso llegaban a ser presentados al sultán en persona, tanto Abdülaziz como Abdülhamid, siempre deseosos de conocer a artistas e intelectuales de Occidente. Por ejemplo, Adolfo de Mentaberry tuvo la oportunidad de conocer Dolmabahçe en 1867 y Vicente Blasco Ibañez entró en Yıldız en 1907.

³⁰ DE AMICIS, Edmundo (1877): *op. cit.*, Tomo I, pp. 31-33.

³¹ Estaba muy de moda en Europa sobre todo a raíz de la “ciudad blanca” de la Exposición Colombina de Chicago de 1893.

³² Fue a Estambul para construir los distintos edificios de la *Exposición Agrícola e Internacional de Estambul* de 1894, proyecto que no pudo llevarse a cabo a causa de un terremoto en 1894.

³³ AA.VV. (1983): *Art Nouveau architecture*. London, Academy Editions, p. 200.

Es significativo, por otra parte, que a pesar de que D'Aronco llevó el *Liberty* a Estambul, creando algunas obras como la *Casa Botter*, ya citada, con una fachada “de libro”, que ejemplifica las características del mejor Modernismo europeo, se dejará influenciar vivamente por la arquitectura y decoración otomanas tradicionales. Con la reconstrucción de edificios después del terremoto de 1894, todos los elementos de la arquitectura otomana se le hicieron familiares.

Hubo también obras en las que tuvo que adaptarse a lo ya existente, como en el *Şale*, donde añadió una nueva ala (Fig. 5) antes de la segunda visita oficial del *kaiser* Guillermo, o también otras donde se tuvo que ceñir a la tradición, aunque añadiendo elementos modernistas, como ocurrió en la *mezquita de Gálata*, a la que dio una atmósfera propia de Europa central, con decoraciones basadas en Wagner. Pero en el *Ministerio de Agricultura* y el *Museo de los Jenízaros* en el antiguo Hipódromo de Estambul, consigue D'Aronco una síntesis perfecta entre el Modernismo europeo y la arquitectura tradicional otomana, basándose especialmente en la arquitectura estambulina del siglo XVIII.

Dentro de ciertos parámetros del Modernismo europeo, D'Aronco realizó dos curiosas obras en Estambul: la *Fábrica*

Imperial de Porcelana de Yıldız y la *Torre-observatorio de la casa de Giovanni Mizzi* en Büyükkada (Islas Príncipe), ambas obras de 1895. Las superficies de ladrillo y las decoraciones de cerámicas nos retrotraen a la arquitectura de **Antoni Gaudí** en obras como la *Casa Vicens*.

Escritores como Pierre Loti y Le Corbusier odiaron la instalación del *Art Nouveau* en Estambul, como ya hemos señalado. Sin embargo, a pesar del indudable interés y belleza de la Estambul histórica, para la sensibilidad contemporánea Beyoğlu no deja de tener su encanto, por el hecho de que, a pesar de su pretendida copia de Occidente, desprende una mezcla indefinible de sabores orientales que le hace diferenciarse de las ciudades europeas contemporáneas: “... los extranjeros de Beyoğlu ... también llegaron a estar bajo una serie de influencias locales. Después de todo, Beyoğlu era parte de Estambul, la capital de un estado islámico dominado por orientales. A pesar de todo el proceso de occidentalización, lo que llegaba del Oeste inmediatamente se situaba bajo la influencia oriental, con el resultado de que el medio ambiente así creado, aunque dominado por el Oeste, tenía un fuerte sabor oriental. El resultado podría bien ser definido como “*Ambiente Cultural Levantino*”.³⁴



³⁴ CEZAR, Mustafa (1991): *op. cit.*, p. 457.

LOS MODELOS ITALIANOS Y LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA ESPAÑOLA DE POSGUERRA¹

M^a Asunción Díaz Zamorano
Universidad de Huelva

La presente comunicación trata de rastrear la influencia en la restauración arquitectónica española de posguerra de los modelos teóricos italianos, principales generadores del pensamiento restaurador en el siglo XX tras la anterior hegemonía de los franceses y británicos². Partiendo de la actividad emprendida en las provincias de Sevilla y Huelva entre 1939 y 1960 por los diferentes organismos encargados de la reconstrucción nacional, se propone analizar el origen y el perfil del marco conceptual que inspiró dicha actuación, entendida como destacado y revelador paradigma susceptible de sumarse a la ya iniciada revisión historiográfica que experimenta el proceso de restauración monumental en España durante el primer Franquismo, hasta ahora cuestionado por su supuesto mo-

numentalismo tradicionalista y su fuerte carga de propaganda política³, calificado por ello de involucionista y carente de rigor histórico, y erróneamente considerado como fenómeno excepcional en el contexto de su época⁴.

El análisis de los proyectos de restauración y el resto de literatura generada por la mencionada actividad pone de manifiesto la vigencia en estos años de los postulados que inspiraron la denominada restauración científica, a partir de las ideas precursoras de Camilo Boito y las posteriormente decisivas de Gustavo Giovannoni, que fueron introducidas en nuestro país por figuras como Torres Balbás o Jeroni Martorell y encauzadas a través de la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 1933 (celo conservador del monumento, respeto a

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación “La restauración arquitectónica en España, 1936-1960. Intervenciones efectuadas en las provincias de Sevilla y Huelva” (PB98-0952), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² González-Varas, I. (1999): *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid, p. 293 y ss.; Ordieres Díez, I. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 126 y ss.; Rivera Blanco, J. (2002): “La restauración arquitectónica española del s. XX, vista desde Italia”, en *Academia de España Roma*, Roma, pp. 99-101.

³ Frente al carácter abiertamente propagandístico que revisten determinadas actuaciones emprendidas en España durante el proceso de reconstrucción postbélica, como el emblemático caso del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Moreno Torres, J.: “Aspectos de la reconstrucción. El Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n^o 1, Madrid, 1941, pp. 24-30), cabe destacar otro tipo de experiencias que se desarrollaron al margen del discurso nacionalista y monumentalista del régimen franquista, como las estudiadas en este trabajo o en otro anterior, donde se reflexiona sobre los contenidos de la revista privada de arquitectura *Cortijos y Rascacielos*: Díaz Zamorano, A. (2001): “*Cortijos y Rascacielos*: una visión no oficialista de la reconstrucción nacional”, en Henares Cuéllar, I. y otros (eds.): *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, vol. II, Universidad de Granada, pp. 439-457.

⁴ Muñoz Cosme, A. (1989): *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 113.

las distintas fases históricas del mismo, criterios de autenticidad, distinguibilidad y reversibilidad, uso de materiales y estilo modernos...⁵. Pero también se constata en dichos documentos la presencia de criterios que se alejan de esta vía conservacionista y nos acercan a las posteriores prácticas de la Europa de posguerra, donde la necesidad –como previamente había ocurrido en España– de una reconstrucción a gran escala hará entrar en crisis el modelo científico-filológico y nuevas teorías más flexibles y pragmáticas servirán entonces de marco a las intervenciones en el castigado patrimonio de las ciudades europeas⁶.

Como sabemos, las destrucciones de edificios producidas durante la Guerra Civil española, que continuaban los estallidos de violencia de 1931 y 1934⁷, habían dado lugar a un importante proceso de cambio y renovación normativa e institucional en el ámbito de la política estatal de protección y restauración del patrimonio⁸. Una renovación que debe ser entendida como una obligada respuesta a la necesidad de actuación in-

mediata ante la envergadura de los daños –canalizada fundamentalmente a través de la Dirección General de Regiones Devastadas–, pero también como el resultado de la consolidación en el plano social de la valoración del patrimonio, lógico efecto a su vez de un proceso que venía gestándose desde el siglo anterior y en el que los avances arqueológicos e histórico-artísticos habían jugado un papel fundamental. La citada problemática postbélica fue afrontada con nuevos criterios, que en líneas generales coinciden con los que serán mantenidos inmediatamente después en Europa tras el desastre de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en Italia, donde tuvo lugar una profunda renovación doctrinal de la disciplina a partir de 1944 con los escritos de Roberto Pane, Renato Bonelli o Cesare Brandi, que vendrían a sistematizar la llamada restauración crítica⁹. Habría que plantearse hasta qué punto el caso español pudo haber servido como antecedente a este sustancial relevo en la evolución conceptual de la restauración arquitectónica del pasado siglo.

⁵ Esteban Chaparría, J. y Palaia Pérez, L. (1997): *Teoría e Historia de la restauración en España. 1900-1936*, Universidad Politécnica de Valencia; González-Varas, I. (1999): op. cit., p. 298 y ss.; Martínez Justicia, M.J. (2000): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Tecnos, Madrid, p. 310 y ss.; López Otero, M. (1932): *La técnica moderna en la conservación de los monumentos*, Real Academia de la Historia, Madrid; Muñoz Cosme, A. (1989): op. cit., pp. 95-99; Ordieres Díez, I. (1995): op. cit., pp. 150-159; Torres Balbás, L. (1996): “La reparación de los monumentos antiguos en España”, en *Sobre monumentos y otros escritos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, p. 269 y ss.

⁶ Pane, R. (1953): “Some considerations on the meeting of experts held at UNESCO House 17-21 October 1949”, en *Monuments and sites of history and art and archaeological excavations: problems of today*, UNESCO, París, pp. 49-100; González-Varas, I. (1999): op. cit., p. 256 y ss.; Lambourne, N. (2001): *War damage in Western Europe*, Edinburgh University Press; Martínez Justicia, M.J. (2000): op. cit., p. 323 y ss.; Rivera Blanco, J. (1997): “Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia”, en AA.VV.: *Teoría e Historia de la Restauración. Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio*, Ed. Munilla-Lería, Madrid, p. 147 y ss.

⁷ Álvarez Lopera, J. (1982): *La política de Bienes Culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, vol. I, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 53-58; Bustmante Montoro, R. (1999): “Salvaguardia y trabajos de emergencia durante la Guerra Civil (1936-1939)”, en AA.VV.: *Tratado de rehabilitación 1. Teoría e historia de la rehabilitación*, Universidad Politécnica de Madrid/Ed. Munilla-Lería, Madrid, pp. 79-116.

⁸ Una selección bibliográfica en torno al tema de la política estatal sobre patrimonio cultural y la actividad restauradora emprendidas en la posguerra podría incluir los siguientes títulos: AA.VV. (1987): *Arquitectura en Regiones Devastadas*, MOPU, Madrid; Alted Vigil, A. (1984): *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 71 y ss.; González-Varas, I. (1999): op. cit., p. 306 y ss.; Martínez Tercero, E. (1999): “La recuperación del patrimonio español en la postguerra”, en AA.VV.: *Tratado de rehabilitación...* op. cit., pp. 117-129; Muñoz Cosme, A. (1989): op. cit., p. 113 y ss.; AA.VV. (2001): *Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición. Madrid 1958*, Madrid; varios estudios incluidos en Henares Cuéllar, I. y otros (eds.): op. cit.

⁹ Angelis D’ossat, G. de (1955): “Danni di guerra e restauro dei monumenti”, y Bonelli, R., “Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico”, en Perogalli, C. (ed.): *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Goerlich editore, Milano, pp. 5-12 y 26-35; Carbonara, G. (2004): *Tratado di restauro architettonico*, vol. I, UTET, Torino, pp. 272-290; Jokilehto, J. (2001): *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford, p. 223 y ss.

EL MODELO ITALIANO DE LA POSGUERRA

Como ya hemos apuntado, los nuevos postulados de la restauración crítica venían a sustituir al anterior modelo científico-filológico, que se mostraba realmente inviable ante la nueva realidad de las masivas devastaciones de la guerra, por su excesivo celo conservacionista, su carestía y su lentitud. El cambio de posicionamiento teórico era por tanto el resultado de esa situación inédita tan dramática, pero también de la asimilación en el ámbito arquitectónico de la estética idealista de Benedetto Croce, que daba luz verde a la dimensión artística-creativa de la restauración de monumentos.

En efecto, frente a la anterior consideración del edificio como documento, derivada de su valor histórico, se imponía entonces su noción estética, su calidad artística y formal. Se daba en consecuencia prevalencia absoluta a los valores artísticos del monumento, al entenderse éste como una obra de arte, antes que como un mero testimonio material. En la acción restauradora el juicio crítico se convertía además en el procedimiento para reconocer la calidad artística de una obra de arte, con el objetivo último de recuperarla, mediante la liberación de su verdadera forma. De ahí que llegaron a admitirse las intervenciones que pudieran modificar la forma del monumento, con el fin de acrecentar su valor, e incluso la eliminación de añadidos y las reconstrucciones alteradoras de la unidad de la obra. El acto de la restauración se convertía de este modo en un proceso crítico y una pura acción creadora.

Con este marco doctrinal como telón de fondo, las actuaciones llevadas

a cabo en Italia destacan por la heterogeneidad de las soluciones adoptadas. En los casos de destrucciones moderadas y graves se optó por la reconstrucción de los monumentos, bien en sus formas simplificadas, o bien, en la mayoría de las ocasiones, recuperando su estado anterior con el apoyo documental de fotografías y levantamientos planimétricos. Y sólo cuando las devastaciones fueron completas se renunció a la reconstrucción. Lo cierto es que la gravedad de los daños exigió con frecuencia intervenciones drásticas y rápidas, que suponían por un lado la única vía de recuperación material, formal y funcional de los edificios y por otro hacían posible esa nueva visión creadora del acto de la restauración -centrada en la dimensión artística del monumento-, consolidando en el plano de la práctica la refundación conceptual de la disciplina que comentábamos. Son conocidos los ejemplos de restauraciones de gran calado como la realizada por Luigi Secchi en el Teatro de la Scala de Milán (1945), los polémicos trabajos en la iglesia de Santa Clara de Nápoles, donde R. Pane optó por recuperar la antigua cubierta gótica aprovechando la destrucción de la posterior decoración barroca, la reconstrucción mimética de la abadía de Montecassino o la labor de Ferdinando Forlati en la región del Véneto¹⁰.

EL ¿MODELO? DE LA POSGUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En España, las actuaciones habían sido muy similares y en muchos casos coincidieron con las directrices que encontramos más tarde en textos que ejercieron una gran influencia en la época y que parecen llevar al campo de la teoría

¹⁰ Barbacci, A. (1956): *Il restauro dei monumenti in Italia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, pp. 178-184; Ceschi, C. (1970): *Teoría e storia del restauro*, Bulzoni editore, Roma, p. 168 y ss.; González-Varas, I. (1999), op. cit., p. 256 y ss.; Lavagnino, E. (1947): "Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia", en *Ulisse*, fasc. 2, Roma, pp. 127-228; Idem (1947): *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Ministero della pubblica istruzione, Roma; AA.VV. (1950): *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Ministero della pubblica istruzione, Roma; Menichelli, C. (1996): "Ferdinando Forlati", en Casiello, S. (ed.): *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio editori, Venezia, pp. 251-266.

los principios que venían imponiéndose desde las intervenciones prácticas, dejando de manifiesto una vez más el importante papel que juega la experiencia previa en el avance doctrinal de las disciplinas, en este caso la restauración monumental. Podríamos poner como ejemplo el conocido discurso de Luis Menéndez Pidal, leído con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 27 de mayo de 1956, bajo el título *El arquitecto y su obra en el cuidado de los monumentos*. Se trata de un interesante documento en el que todavía se realiza una firme defensa de los postulados de la restauración científica y los principios de la Conferencia de Atenas de 1931 (valoración de las distintas etapas históricas del monumento, rechazo a la búsqueda del purismo de estilo, concepto de entorno, uso de materiales modernos, defensa de estudios rigurosos previos a la intervención...), que son los que impregnan el marco legislativo vigente, pero donde ya se vislumbra una incipiente aceptación de los nuevos conceptos que venían imponiéndose por la reciente evolución de los hechos, y a los que dicho marco no podía ya acomodarse. El arquitecto se muestra partidario, en efecto, de la reconstrucción inmediata de un edificio en el caso de su destrucción violenta, siempre y cuando existan documentos que amparen dicha actuación: “Caso de producirse la ruina o destrucción de un monumento por acción violenta y rápida, cuando exista un vivo recuerdo de aquél, disponiendo además de los datos gráficos y documentales precisos para ir a su reconstrucción, considero deber ineludible proceder con la mayor urgencia a realizar las obras; pues indudablemente, sólo pueden hacerlas con las mayores garantías de acierto, la generación y per-

sonas que conocieron intacto el monumento antes de su destrucción”¹¹.

Del mismo modo admite la posibilidad de añadir elementos o cuerpos de edificio “para atender las imperiosas necesidades funcionales” del mismo, recurriendo para ello a “las formas y modos usuales en el arte popular de la región”.

Esta defensa de la reconstrucción, la introducción de modificaciones, y el uso de materiales y sistemas constructivos locales y tradicionales, en línea con las actuaciones de posguerra que llevará a cabo el arquitecto en señalados monumentos, como la Cámara Santa y la Catedral de Oviedo o distintos edificios del prerrománico asturiano (donde recurre a restauraciones miméticas, transformación de elementos o eliminación de añadidos), siguen siendo hoy vistas, en algunos casos, como resultado del supuesto proceso involucionista que experimenta durante estos años en España la restauración monumental hacia posiciones cercanas a la escuela restauradora y el modelo estilístico¹², y no como lógica respuesta a una nueva problemática (destrucciones masivas y carestía generalizada), que anunciaba similares prácticas posteriores en el resto de Europa y la consecuente renovación teórica de la doctrina restauradora. Como modelo del pulso que realmente inspira la restauración española de posguerra y a la luz de las actuales tendencias historiográficas, el texto de Menéndez Pidal ha de ser entendido –creo– en clave de avance conceptual y conexión con el panorama internacional de la época, y no –según ha prevalecido hasta ahora– de retroceso y excepcionalidad.

Circunscribiéndonos al caso de las actuaciones llevadas a cabo en las provincias de Sevilla y Huelva, las memorias de los múltiples proyectos de restaura-

¹¹ Menéndez Pidal, L. (1956): *El arquitecto y su obra en el cuidado de los monumentos. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 27 de mayo de 1956*, Madrid, p. 53.

¹² Martínez Monedero, L. (2001): “La actitud restauradora en el régimen franquista. Un ejemplo metodológico: Luis Menéndez Pidal, arquitecto restaurador de la Primera Zona”, en Henares Cuéllar, I. y otros (eds.): op. cit., pp. 521-552.

ción consultados ofrecen la misma síntesis de criterios científicos y críticos que inspiran el paradigmático texto de Menéndez Pidal, tanto en el caso de edificios afectados por las destrucciones de la guerra como en el de otros que también se incorporaron a esta política estatal de intervenciones en el patrimonio. Y del mismo modo aparece esta combinación de preceptos en el resto de literatura y documentos generados por dicha actividad. De gran interés resulta en este sentido el conocido trabajo elaborado en 1937 por José Hernández Díaz y Antonio Sancho Corbacho¹³, con el objeto de cuantificar y valorar las destrucciones llevadas a cabo en la provincia de Sevilla, así como de establecer el marco teórico que debía regir la pionera actuación de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de Sevilla, constituida por Decreto de 8 de agosto de 1936¹⁴.

Declarándose inspirados en los postulados de la historia y la arqueología, los autores anuncian en la introducción del texto¹⁵ la imposibilidad de establecer normas rígidas para todas las restauraciones, mostrándose en cambio partidarios de apuntar un criterio general o común denominador aplicable a todas las intervenciones y un conjunto de reglas especiales que pudieran convenir en cada caso particular. Y a partir de aquí exponen una serie de directrices para cada uno de los campos artísticos: arquitectura, escultura, pintura y artes industriales.

En el apartado de arquitectura —el único que en este momento nos interesa comentar— analizan en primer lugar el caso de las destrucciones parciales, que fue el más numeroso en el ámbito estudiado. Y teniendo en cuenta que en la mayor parte de los edificios dañados se perdieron las cubiertas casi en su to-

talidad pero quedaron intactos los elementos constructivos fundamentales, establecen para esta circunstancia los siguientes preceptos: “... se hace imprescindible que la obra restauradora se limite al alcance que dicha palabra posee gramaticalmente; o sea, volver las cosas al estado en que se hallaban, y por ende se impone cubrir de nuevo las iglesias con arreglo al estilo de las mismas cuando el cerramiento respondiera a éste o en caso contrario respetando la forma del destruido si otorgaba al edificio destacado carácter histórico o artístico. Debe ser criterio de la Junta, en opinión de los ponentes, el máximo respeto en la obra restauradora a todos aquellos elementos que a su juicio vayan vinculados a una página importante de la historia del templo, a menos que poderosas razones aconsejen otra cosa”¹⁶. Se da por tanto luz verde a la reconstitución de los elementos desaparecidos, con el imperativo de dejarlos como eran y donde estaban, aunque se abre la puerta a la introducción de modificaciones —tal y como ocurrió en numerosos casos, según veremos—, amparadas siempre en el dictamen de la Junta, que se reserva el derecho a enjuiciar el valor artístico de dichos elementos y su vinculación a algún período “importante” de la historia del edificio.

En el supuesto de destrucción total del monumento, “... las circunstancias aconsejarán —continúan los ponentes— el sistema de reconstrucción, siendo conveniente en todo caso hacer compatible la obra nueva con la tradición arquitectónica de la Ciudad o villa donde el templo afectado se halle”¹⁷. Coinciden por tanto los autores del texto en este punto con las ya comentadas tesis de Menéndez Pidal, aunque no hacen referencia a la necesidad de contar con restos mate-

¹³ Hernández Díaz, J. y Sancho Corbacho, A. (1937): *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Imprenta de la Gavidia, Sevilla.

¹⁴ Alted Vigil, A. (1984): op. cit., p. 74; Bustamante Montoro, R. (1999): op. cit., pp. 102-105.

¹⁵ Hernández Díaz, J. y Sancho Corbacho, A. (1937): op. cit., pp. 11-15.

¹⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

riales o documentos que pudieran servir de base a dicha actuación extrema.

También mencionan los casos en los que, tras las destrucciones, quedaron al descubierto "... trozos arquitectónicos o elementos decorativos ignorados o no gozados en su integridad, anteriormente", dictaminando "... que sean respetados en su totalidad, habida cuenta su interés para el conocimiento artístico del lugar donde se encuentren"¹⁸. Se trataba de un criterio ambiguamente conservacionista, puesto que serviría para amparar transformaciones de envergadura en el monumento, tal y como sucedió en numerosas intervenciones españolas y más tarde podría verse, con el paradigmático ejemplo de la iglesia de Santa Clara de Nápoles, en las restauraciones italianas.

De nuevo coinciden los ponentes con lo que más tarde expondrá Menéndez Pidal en la cuestión del uso del material constructivo, que "... debe ser en lo posible el apropiado al estilo arquitectónico de la edificación u otro que permita al arquitecto devolver al templo su especial carácter; atendidas además las razones técnicas y económicas que aconsejen su utilización". Motivos artísticos y formales, pero ante todo técnicos y financieros justificaban la omisión del científico recurso a los materiales modernos, que quedaban relegados por la -sin duda obligada- recuperación de los medios locales y tradicionales. No se renuncia sin embargo al principio de sinceridad, pues se impone finalmente como requisito indispensable "... hacer notar con plena honradez expresiva las partes reconstruidas evitando el plagio intencionado que pudiera desorientar históricamente en el estudio del edificio"¹⁹. Conviven por tanto en el texto antiguos preceptos de carácter científico, como la continua alusión a un "severo criterio histórico y arqueológico", con todo lo que de ello se deriva (valor his-

tórico y artístico del monumento, respeto de todas sus épocas, principio de sinceridad...), con pautas más flexibles y pragmáticas que, en función de las nuevas circunstancias, justificaban la homogeneización de los materiales nuevos con los antiguos, la introducción de modificaciones en el monumento o la opción extrema de su reconstrucción.

ALGUNOS CASOS PARADIGMÁTICOS

Este mismo panorama de criterios eclécticos y evolución de la teoría en función de inéditas situaciones y las consecuentes realizaciones prácticas es el mismo que puede desprenderse del análisis de los proyectos de restauración localizados para las provincias de Sevilla y Huelva en el período estudiado. Se trata de numerosas propuestas de intervención tanto en edificios afectados por las destrucciones bélicas como en otros cuyo lamentable estado -debido a razones pretéritas- les permite incorporarse a la nueva política restauradora del Estado durante la posguerra. En el primer grupo de monumentos los daños fueron provocados fundamentalmente por incendios y saqueos, que en unos casos sólo ocasionaron la pérdida de revestimientos y ornamentación, en la mayoría de ellos la completa destrucción de las cubiertas y el deterioro de los muros (Fig. 1), y en una mínima proporción la práctica desaparición de los edificios. Las soluciones adoptadas destacan igualmente por su heterogeneidad, oscilando entre la vía de la no intervención, con la subsiguiente desaparición o sustitución de los templos arruinados, hasta la opción contraria de su reconstrucción, sin olvidar toda suerte de restituciones y modificaciones de partes o elementos del monumento. Contrastemos todo ello a continuación con el análisis de algunos ejemplos.

Comenzamos con un grupo de edificios afectados por daños de guerra,

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 13.



Fig. 1. Iglesia de la Concepción, Huelva.
Estado del edificio tras los estallidos de violencia
producidos al inicio de la guerra
(Biblioteca Nacional, Guerra Civil, carpeta 144).

concretamente tres templos parroquiales, cuyos proyectos muestran claramente la libertad con la que cuenta el arquitecto para introducir transformaciones, aprovechando la necesidad de intervenir para reparar los destrozos, cambios que en ocasiones adquieren una mayor entidad durante el proceso de ejecución de las obras.

El primero de los ejemplos seleccionados es la iglesia renacentista de Nuestra Señora de la Asunción de Aracena (Huelva)²⁰, cuyo proyecto de restauración fue redactado por el arquitecto diocesano Aurelio Gómez Millán en enero de 1940²¹. El templo había sido incendiado el 10 de agosto de 1936, sufriendo la total destrucción de sus altares, imáge-

nes y tesoro parroquial, además de graves desperfectos en su fábrica: deterioro completo del pavimento, portaje y herrajes, desprendimientos de la piedra en columnas, arcos y bóvedas, e importantes estragos en el sector del coro²². Como obras prioritarias el arquitecto plantea en la memoria llevar a cabo las reparaciones necesarias en columnas, arcos, bóvedas y pavimento del edificio, además de reponer los cierres de los vanos (puertas y vidrieras) y la rejería interior. Y en el apartado de obras complementarias propone la introducción de una serie de modificaciones en el coro alto y el presbiterio. Calificando el primer elemento "... de feísimo aspecto y solución estética inaceptable, que estimamos debe desaparecer", se muestra partidario de "... hacer un nuevo coro sobre la cubierta de la nave posterior de menor altura ... con balcones sobre la iglesia, situados en donde actualmente existen las ventanas". Y en cuanto al presbiterio, definido como "... insuficiente, de escasísimo espacio y empinada escalinata, se proyecta la ampliación de un metro, que quedará proporcionado para la celebración del culto". Razones de mejoramiento estético y funcional del templo son por tanto aducidas en este caso para respaldar importantes transformaciones en la configuración primitiva del edificio. El valor formal quedaba de este modo, ya desde el nivel proyectual, por encima del histórico. Y el imperativo de intervenir tras el desastre bélico —con todas sus implicaciones simbólicas y económicas— era el detonante que lo justificaba (Fig. 2).

La restauración de la iglesia de Santiago Apóstol de Bollullos del Condado (Huelva) resulta igualmente de un gran interés, tanto por lo que nos revela sobre

²⁰ Amador de los Ríos, R. (1998): *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Huelva. 1909*, ed. fac. 1909, Diputación Provincial de Huelva/Ministerio de Educación y Cultura, Huelva, pp. 448-451; Idem (1983): *Huelva*, ed. fac. 1891, El Albir, Barcelona, p. 744 y ss.; Fajardo de la Fuente, A. y otros (2004): *Sierra de Aracena y Picos de Aroche. Recorrido natural y cultural*, Miguel Ángel Marín, Sevilla, p. 122; Oliver, A. y otros (2004): *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*, Iniciativas LEADER/El Monte, Sevilla, pp. 56-58.

²¹ Archivo General de la Administración, Obras Públicas —en adelante A.G.A., O.P.—, leg. 3.957.

²² A.G.A., O.P., leg. 3.957; Ordóñez Márquez, J. (1968): *La apostasía de las masas y la persecución religiosa en la provincia de Huelva. 1931-1936*, CSIC, Madrid, pp. 180-181.



Fig. 2. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Aracena (Huelva).

Obras de reparación en el presbiterio (Biblioteca Nacional, Guerra Civil, carpeta 144).

los nuevos criterios de intervención adoptados como por el papel que en ella desempeña la Junta pro Reconstrucción del Templo constituida en la población, manifestación local de uno de los fenómenos que sentaron las bases de la reconstrucción nacional en sus primeros momentos, mientras se organizaba

y ponía en marcha la actuación estatal, y que no han sido –creo– lo suficientemente analizados y valorados²³. Este tipo de juntas locales, detectadas prácticamente en todas las poblaciones del ámbito estudiado, supondrían una pieza clave en los procesos de restauración de la posguerra, puesto que actuaron como espoletas que los iniciaron e impulsaron, llegando a actuar como únicos promotores en las ocasiones en que se dilató o no llegó a producirse la intervención oficial. Esta actividad espontánea e inmediata contó muy pronto con la aprobación y el apoyo del Arzobispado hispalense, que inmediatamente después del estallido de la guerra empieza a publicar en su Boletín Oficial diversas circulares y disposiciones, con el objeto de agilizar y dirigir el restablecimiento del culto y la restauración de su patrimonio²⁴.

El mencionado edificio (Fig. 3), un destacado ejemplar del tipo de templo sevillano mudéjar y barroco (siglos XIV-XVIII)²⁵, también había sido incendiado y saqueado el día 19 de julio y los destrozos volvieron a ser mayúsculos: la cubierta quedó totalmente destruida, así como los enlucidos, la solería, carpintería y vidrieras, por no hablar de los retablos, imágenes, órgano, sillería de coro y resto del tesoro parroquial²⁶. Inmediatamente se encargó un proyecto de reconstruc-

²³ La actuación de estas juntas locales podría encuadrarse en el conjunto de iniciativas particulares surgidas de modo espontáneo tras el estallido de la guerra, tal y como se menciona en Alted Vigil, A. (1984): op. cit., p. 74 y ss. Sobre ellas me he ocupado recientemente en: Díaz Zamorano, M.A., “El templo parroquial de Rociana del Condado (Huelva) y la restauración de monumentos en la posguerra civil española”, en *Aestuaría*, n.º 9, Huelva (en prensa).

²⁴ El *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* de los años 1937 a 1939 contiene numerosas circulares, cartas y otras disposiciones destinadas a impulsar y normalizar esta actividad restauradora, como los decretos constitutivos y reglamentos de las comisiones a las que quedarían subordinadas y sometidas las citadas juntas parroquiales.

²⁵ Angulo Íñiguez, D. (1932): *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Universidad de Sevilla, pp. 6-11; Bonet Correa, A. (1978): *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Polígrafa, Barcelona, p. 162; Carrasco Terriza, M.J. y González Gómez, J.M. (1999): *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*, vol. 1, Universidad de Huelva, p. 145 y ss.; Falcón Márquez, T. (1989): “La arquitectura en la Baja Andalucía”, en Bernaldes Ballesteros, J. y otros: *El arte del Barroco. Urbanismo y arquitectura*, col. Historia del Arte en Andalucía, vol. VI, Gever, Sevilla, pp. 334-340; Hernández Díaz, J. (1946): *La ruta de Colón y las torres del Condado de Niebla*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, p. XIX; Sancho Corbacho, A. (1984): *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, p. 46 y ss., y 203 y ss.; Valdivieso González, E. (1986): “Arquitectura barroca: siglo XVIII”, en AA.VV.: *Historia de la Arquitectura española*, vol. 4, Planeta, Zaragoza, p. 1.400; Idem (1991): “La arquitectura española del siglo XVIII”, en AA.VV.: *Arte español del siglo XVIII*, col. Summa Artis, vol. XXVII, Espasa-Calpe, Madrid, p. 504 y ss.

²⁶ A.G.A., O.P., leg. 3.942; Archivo Diocesano de Huelva, Gobierno, Bollullos del Condado, 1837-1937, *Carta del párroco al arzobispo de Sevilla*, 29 de julio de 1936; Espinosa Maestre, F. (1996): *La guerra civil en Huelva*, Diputación Provincial, Huelva, pp. 115-117; Ordóñez Márquez, J. (1968): op. cit., p. 132.



Fig. 3. Iglesia de Santiago Apóstol, Bollullus del Condado (Huelva). Fachada principal.
Foto de la autora.

ción -tal es la terminología utilizada en las fuentes- al arquitecto sevillano Antonio Yllanes del Río, que lo firmaba en noviembre de 1936²⁷. En octubre de 1938 comenzaron las obras, con la aportación financiera de los propios feligreses y sin el conocimiento del autor del proyecto, que cesaba voluntariamente en diciembre de ese año por desacuerdo con la marcha de los trabajos, al haber encontrado -según sus propias palabras- “algunas deficiencias de orden constructivo y ornamental” y obtener un frontal rechazo a sus inmediatas correcciones. Hubo de hecho una total falta de entendimien-

to entre el arquitecto y la Junta pro Reconstrucción del templo, que pone de manifiesto las diferencias existentes entre la filosofía conservacionista del primero y las expectativas de cambio y mejora del monumento que genera en la población el hecho de su restauración, entendida como instrumento de reparación espiritual y económica de la zona, tras las dramáticas consecuencias de la guerra.

En efecto, según se desprende de un documento emanado de la Junta en enero de 1939²⁸, el arquitecto había recibido de ella el encargo de hacer un plano para la reconstrucción de la iglesia, “... a base de introducir, a ser posible, algunas transformaciones que embellecieran y hermosearan el Santo Templo”. Pero este deseo de ennoblecer el edificio chocaba abiertamente con el celo conservador del arquitecto, en cuyo proyecto “... no se introducía transformación alguna, quedando por consiguiente la obra reducida a techar la iglesia tal y como estaba antes”²⁹. La disconformidad de la Junta con lo planeado y problemas de abastecimiento de la madera llevaron a la inclusión de cambios técnicos y ornamentales durante la ejecución de las obras, entre ellos la decoración tallada de la armadura, que había suplantado a “la que indicó el Sr. Arquitecto por ser pobre”. Dichos cambios motivarían, según dijimos, el abandono del proyecto por parte de éste y su sustitución, desde febrero de 1939, por uno de los artífices más emblemáticos del panorama edilicio onubense durante la primera mitad del pasado siglo, el arquitecto provincial

²⁷ Archivo Parroquial de la Iglesia de Bollullus del Condado, carpeta 1929-1945, *Carta de Antonio Yllanes del Río al Arzobispado de Sevilla*, 30 de diciembre de 1938.

²⁸ Archivo Parroquial de la Iglesia de Bollullus del Condado, carpeta 1929-1945, *Informe del cura párroco de Bollullus del Condado al Arzobispado de Sevilla*, 10 de enero de 1939. Una información similar contiene la documentación conservada en el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Archivo Administrativo, Parroquias 1, 1939, Bollullus del Condado, exp. 37-1. Según dicho expediente, las obras se desarrollaron al margen de los dos arquitectos responsables de los proyectos aprobados y siguiendo las directrices de la Junta y sobre todo del cura, un maestro de obras del pueblo y otro maestro tallista.

²⁹ Esta tendencia al ennoblecimiento de los edificios restaurados quedaba respaldada desde los ámbitos eclesiásticos, tal y como recogen las siguientes palabras del Arzobispo hispalense en una de sus circulares: “Es frecuente el caso, que por Nuestra misma observación personal hemos podido constatar, que varios templos quedaron restaurados con más magnificencia que la que tenían antes de su ruina” (“Carta de su Emcia. Rvma. a favor de la reconstrucción de templos, BOAS, Sevilla, 1939, pp. 451-455).

José M^a Pérez Carasa, que había sido miembro de la Junta Provincial de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de Huelva y se plegaría sin problemas a los anhelos de la Junta.

En un primer momento Pérez Carasa continuaría con la reparación de los daños que presentaba la iglesia a nivel de cubiertas, solería y paramentos en sus distintos sectores y dependencias, guiado por el imperativo de embellecer y acrecentar el monumento, una obligada condición –como vimos– que le llevaría por ejemplo a ampliar la capilla mayor, realzar la decoración original y plantear, en una segunda fase de obras, la adición de una capilla lateral nueva, “... que aunque no existía antes de la devastación, supone una mejora en la que cristaliza una antigua aspiración de la feligresía”³⁰. Los motivos que aclaran los criterios y las actuaciones planteadas en estos proyectos de restauración no podían quedar más explícitos.

Finalmente recojo en este primer grupo el caso de la construcción de la iglesia de Rociana del Condado (Huelva), erigida de nueva planta según proyecto redactado en 1941 por José M^a Pérez Carasa³¹. Tras los saqueos cometidos el 21 de julio de 1936, el edificio preexistente³² había quedado en un estado lamentable³³, por lo que se desestimó enseguida su reconstrucción y se optó por el levantamiento de una iglesia de nueva obra en el mismo solar, que *corregía y mejoraba* a la anterior en todos los aspectos (emplazamiento y entorno, dimensiones y ornato)³⁴. El recurso a la inspiración historicista (neobarroco) y la defensa de los materiales y sistemas constructivos tradicionales, tal y como hemos visto en los textos de la época, acentuaban la sincronía del proyecto con la práctica de la restau-

ración monumental de su tiempo, orientada hacia una reconstrucción con escasos medios materiales pero con amplios márgenes de libertad, y plagada de contenidos simbólicos y reparadores (Fig. 4).

Una vez más el proceso volvería a poner de manifiesto las nuevas actitudes de la época frente a la restauración de un edificio afectado por daños de guerra. Las inéditas perspectivas de cambio y progreso que paradójicamente abría dicho fenómeno destructivo eran entendidas en estos obligados procesos de reconstrucción –cualquiera que fuese la vía elegida– como irrenunciables oportunidades para subsanar los defectos del pasado y mejorar el presente. Así que la construcción de un nuevo templo en Rociana sobre las ruinas del incendiado se convertía en esperanzado símbolo de la reconstrucción integral que anhelaban sus habitantes. Y del mismo modo el acrecentamiento de su imagen y la corrección de su ubicación –“una nueva parroquia de dimensiones y aspecto artístico apropiados, situada de un modo conveniente”, se propone en la memoria del proyecto– se identificaban con la posibilidad de un futuro mejor.

En cuanto a la categoría de monumentos restaurados en el ámbito estudiado, habría que distinguir entre los que podrían considerarse “puros” y los que todavía mantenían su uso, bien con su función original o bien modificada. Dichos edificios no fueron en su mayoría afectados por las destrucciones bélicas, pero su lamentable estado hizo inevitable que se actuara en ellos de forma tan contundente como en los casos anteriormente analizados. Como intervenciones ejemplares dentro de este apartado hemos seleccionado dos de las llevadas a cabo por Félix Hernández Giménez, en

³⁰ A.G.A., O.P., leg. 3.942, *Iglesia parroquial de Santiago en Bollullos del Condado. Proyecto de obras necesarias para completar su reconstrucción*, 10 de octubre de 1941.

³¹ Este proyecto se analiza de forma monográfica en el trabajo citado en la nota 23.

³² Una sencilla iglesia mudéjar con añadidos barrocos estudiada en Angulo Íñiguez, D. (1932): op. cit., pp. 95-96.

³³ A.D.H., G., Rociana, 1886-1938, *Carta del cura párroco al Arzobispado hispalense*, 10 de agosto de 1936; Espinosa Maestre, F. (1996): op. cit., p. 113; Ordóñez Márquez, J. (1968): op. cit., p. 142.

³⁴ A.G.A., O.P., leg. 3.942, *Proyecto de iglesia parroquial en Rociana*, enero de 1941.

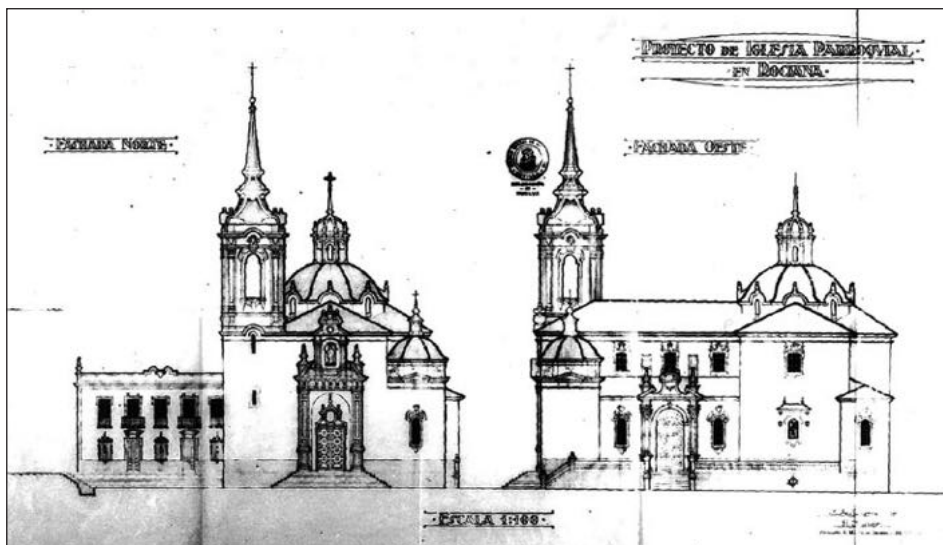


Fig. 4. Iglesia parroquial de Rociana del Condado (Huelva). Fachadas norte y oeste, procedentes del proyecto de Pérez Carasa (Archivo General de la Administración, Cultura).

su calidad de Arquitecto Conservador de Monumentos de la Sexta Zona: el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla³⁵ y el recinto amurallado de Niebla (Huelva)³⁶, dos destacados conjuntos de arquitectura hispanomusulmana en la zona, en los que podía poner en práctica sus profundos y rigurosos conocimientos históricos y arqueológicos, aplicados al campo de la restauración.

Ante el lamentable aspecto que presentaba el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, singular espacio de la antigua aljama almohade³⁷, Félix Hernández tenía tres alternativas muy claras: consolidar las ruinas, eliminarlas definitivamente o recomponer los restos del

monumento. Decantado por esta última opción, la intervención se lleva a cabo sobre la base de 12 proyectos de restauración fechados entre 1941 y 1972, que plantearían las siguientes actuaciones en distintas fases: reconstitución de las arquerías, alero, almenado y cubiertas de las galerías este y norte, reformas en la puerta y nave del Lagarto, así como en la puerta del Perdón, creación de un pavimento nuevo y recuperación de la fachada oriental (Fig. 5).

Otra intervención interesante de este arquitecto es la llevada a cabo en el castillo y murallas de Niebla (Huelva)³⁸, que ofrecía del mismo modo un estado de ruina lamentable. A lo largo de cinco

³⁵ Esta intervención llevada a cabo por Félix Hernández Giménez, que se prolongaría hasta 1973 y sería continuada desde entonces por su sucesor Rafael Manzano Martos y posteriormente por José Ramón Sierra, ha sido analizada con mayor detalle en: Gómez de Terreros Guardiola, M.A. y Díaz Zamorano, M.A. (2002): "La restauración del Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla. Los proyectos de Félix Hernández Giménez", en Jiménez Martín, A. (ed.): *Magna Hispalensis (I). Recuperación de la aljama almohade*, Aula Hernán Ruiz/Cabildo Metropolitano, Sevilla, pp. 33-113.

³⁶ Sobre la intervención completa en este conjunto durante la posguerra, llevada a cabo por F. Hernández y Rafael Manzano (a partir de 1963), preparo en la actualidad un amplio trabajo que será publicado en breve.

³⁷ Jiménez Martín, A. (1984): "El Patio de los Naranjos y la Giralda", en AA.VV.: *La Catedral de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla, pp. 83-132; Idem (1999): "Las mezquitas", en Valor Piechotta, M. y Tahiri, A. (coords.): *Sevilla almohade*, Universidad de Sevilla, Sevilla-Rabat, pp. 89-105; Jiménez, A. y Pérez Peñaranda, I. (1997): *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla*, Cabildo Metropolitano, Sevilla.

³⁸ Jiménez Martín, A. (1980): *Huelva monumental*, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Huelva, pp. 22-26; López Guzmán, R. (1995): *La arquitectura del Islam occidental*, Lunberg, Madrid, pp. 115 y 177; Marín Fidalgo, A. (1982): *Arquitectura gótica del sur de la provincia de Huelva*, Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, pp.

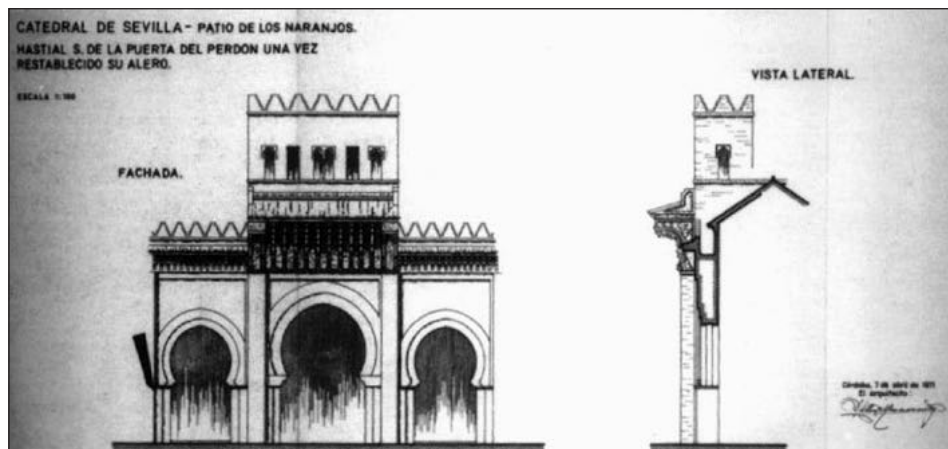


Fig. 5. Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla. Proyecto de restauración de la Puerta del Perdón, realizado por Félix Hernández (Archivo General de la Administración, Cultura).

proyectos fechados entre 1957 y 1962, F. Hernández proponía efectuar acciones puntuales, aunque de cierta envergadura (limpieza y desescombro, demolición de edificaciones adosadas, consolidación de elementos en mal estado y reposición de fragmentos desaparecidos), en determinados sectores de los muros, torres y puertas del recinto, así como en el alcázar cristiano. La ejecución práctica de dichas obras fue posteriormente muy desigual, debido a las habituales dificultades económicas de la época (Fig. 6).

En cuanto a los criterios de intervención esgrimidos en los distintos proyectos de estos dos conjuntos³⁹, destaca una vez más la discordante combinación de los postulados de raíz conservacionista (respeto a los restos originales y las distintas fases del edificio, principio de intervención mínima, rigurosa documentación previa, uso de materiales modernos en el caso de las murallas...) con otros derivados de la necesidad y el deseo de recuperar el aspecto original –necesariamente idealizado– del monumento, y que respaldarían –una vez más– la introducción de cambios y

modificaciones en el mismo, unas veces sobre la base de restos preexistentes y documentados estudios (caso del alero del Patio de los Naranjos) y otras dando más rienda suelta a la libertad creativa del arquitecto (el pavimento del patio, con un diseño original de lacería, y el alcázar onubense). Se trataba en definitiva de monumentalizar y recuperar el poder evocador del patrimonio encomendado, seriamente dañado por siglos de abandono y permanente deterioro.

A la luz de todo lo anteriormente expuesto, podrían adelantarse algunas conclusiones provisionales que aportan interesantes novedades respecto a la vigente concepción del fenómeno estudiado y son, por otra parte, susceptibles de ser matizadas conforme vaya completándose el proyecto en el que se inscribe la presente reflexión.

Lo que parece quedar claro en primer lugar es que la evolución de la teoría y la práctica de la restauración monumental en España se produce, en términos generales, bajo el impulso de la influencia extranjera, que a lo largo del siglo XX adopta un perfil fundamen-

59-60; Pavón Maldonado, B. (1996): *Arquitectura islámica y mudéjar en Huelva y su provincia*, Diputación Provincial de Huelva; Momplet Míguez, A.E. (2004): *El arte hispanomusulmán*, Encuentro, Madrid, pp. 99 y 113; Torres Balbás, L. (1955): *Artes almorávide y almohade*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, p. 20; Idem (1985): *Ciudades hispanomusulmanas*, vol. II, Instituto Hispano-árabe de Cultura, Madrid.

³⁹ Todos ellos conservados en el Archivo General de la Administración.

talmente italiano, aspecto que por otra parte no es más que un reflejo de lo que ocurre en el ámbito del pensamiento y el quehacer arquitectónicos del momento, como ha sido recientemente puesto de manifiesto⁴⁰. Pero al mismo tiempo se han podido constatar las divergencias existentes entre el marco conceptual y la praxis de la disciplina en un período tan difícil como el de la posguerra civil, y el modo en que el avance del primero se produce bajo el poderoso impulso de la segunda, por razones de extrema y urgente necesidad, cuestiones que nos han llevado a plantear la posible actuación de la reconstrucción española, teniendo en cuenta su carácter pionero, como modelo práctico de referencia en las posteriores actuaciones y reflexiones italianas⁴¹.

Pero sin duda alguna la conclusión más relevante se refiere a la evidente necesidad de seguir profundizando en el proceso de revisión historiográfica que experimenta la restauración española de posguerra, en la línea de una insoslayable revalorización de los móviles que la impulsaron y los criterios de intervención adoptados. Las actuales lecturas que hoy se realizan sobre conceptos como “autenticidad”, “falso histórico” o “reconstrucción” han de guiarnos en una apreciación más positiva de los nuevos criterios que hemos visto utilizar en las intervenciones españolas –y más tarde en las italianas–, tanto en el ámbito de la teoría (proyectos y textos de diversa índole) como en el de la ejecución práctica (modificaciones drásticas del

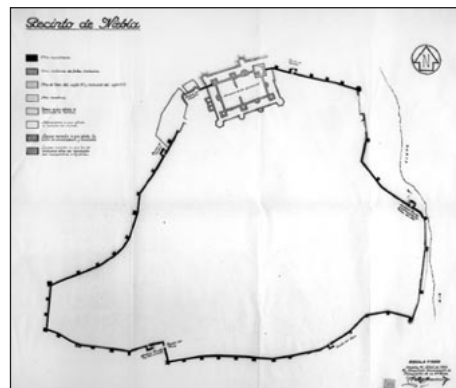


Fig. 6. Plano de planta del recinto amurallado de Niebla (Huelva), procedente del proyecto de restauración firmado por Félix Hernández en abril de 1959

(Archivo General de la Administración, Cultura).

monumento, uso de materiales y sistemas constructivos tradicionales y locales, reconstrucciones miméticas, sustituciones por edificios de nueva planta...). Unos criterios que suelen convivir con los anteriores postulados de la restauración científica (documentación previa, materiales modernos...), dando lugar a un ecléctico panorama de principios y procedimientos diversificados (en función de los casos y los ámbitos artísticos)⁴², y que anuncian la posterior reflexión italiana sobre la dimensión artístico-creativa del acto de la restauración. Se ha comprobado también que dichos criterios proceden en ocasiones del dictamen de los propios arquitectos, pero en otras vienen determinados por el contexto social en el que éstos trabajan, destacando la influencia ejercida en este

⁴⁰ Sobre la influencia extranjera en la arquitectura española de posguerra, véase el reciente estudio: AA.VV. (2004): *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*, Universidad de Navarra.

⁴¹ Rivera Blanco ha destacado (2002: op. cit., p. 99) los contactos existentes entre España e Italia durante estos años en el ámbito de la restauración monumental, poniendo como ejemplo las relaciones de F. Iñiguez Almech, máximo responsable de la conservación de los Monumentos Españoles, con arquitectos italianos, muchos de ellos directivos de la Superintendencia. Dichos contactos, que deben ser estudiados con mayor profundidad, podrían venir a reforzar nuestra hipótesis sobre la posible inspiración de la reconstrucción italiana en el modelo español, aunque en el mismo texto citado se reconoce la escasez de alusiones a restauraciones llevadas a cabo en España entre los artífices italianos, frente a las numerosas ocasiones en que los españoles mencionan las intervenciones del país transalpino.

⁴² A modo de ejemplo, valgan los casos estudiados en: Lacuesta, R. (2001): “La restauración monumental en Cataluña durante la Guerra Civil y la posguerra. Las propuestas de Jeroni Martorell, Eduard Junyent y Camil Pallàs”, en Henares Cuéllar, I. y otros (eds.): op. cit., pp. 485-507; Ordóñez Vergara, J. (2001): “Restauración arquitectónica en la Autarquía. La alcazaba de Málaga: entre la reconstrucción nacional y la estenografía historicista”, *Ibidem*, pp. 587-615.

sentido tanto por las diversas instituciones vinculadas a los procesos de reconstrucción como por el conjunto de las comunidades afectadas. Y ello debido a la urgencia de encarar la dramática realidad surgida tras la destrucción bélica, así como al valor de reparación integral que se otorga a la restauración de los monumentos dañados. Aspecto que nos lleva a relativizar la carga propagandística y

política tradicionalmente atribuida a la reconstrucción, vinculándola en su lugar a la necesidad de recuperación material, económica y espiritual de una sociedad profundamente dañada por la global devastación de la guerra. El proceso de la restauración española de posguerra quedaría de este modo situado en una línea similar a la mantenida inmediatamente después en el resto de Europa.



EL PAPER DELS MITJANS NO PERSONALS
EN EL TURISME CULTURAL: REFLEXIONS I ANÀLISIS
D'ALGUNS EXEMPLES A L'ÀMBIT DE L'ILLA DE MALLORCA

Maria de la Mar Gaita Socias
Consell de Mallorca

INTRODUCCIÓ

En els darrers anys, el progressiu interès pel turisme cultural ha suposat la proliferació d'iniciatives per donar a conèixer el patrimoni, com a alternativa a la tradicional oferta de sol i platja. Entre els mecanismes usats per difondre el patrimoni cultural entre els visitants destaquen els mitjans no personals, també anomenats autònoms o autoguiats. Així, arreu trobem fulletons, panells, senyalitzacions... vinculats al patrimoni cultural. Tanmateix, moltes vegades aquests recursos no compleixen amb les seves funcions, pel seu disseny poc adequat, perquè el contingut no s'ajusta a les necessitats dels visitants o per d'altres motius. El cert és que quan es dissenya un imprès o un panell informatiu destinat a la interpretació d'un bé patrimonial rares vegades se n'evaluen els resultats. En la nostra comunicació volem analitzar el paper dels mitjans no personals en el camp del turisme cultural, centrant-nos especialment en les problemàtiques que plantegen els impresos i panells informatius, amb alguns exemples del nostre àmbit més proper, el de l'illa de Mallorca.

Els mitjans no personals que s'utilitzen per intentar apropar el patrimoni cultural als visitants són molt diversos.

Jorge Morales, al seu estudi de síntesi sobre la interpretació del patrimoni, en fa un llistat basant-se en la bibliografia anglosaxona¹. Així, esmenta els següents:

- senyals i marques.
- publicacions.
- mitjans de comunicació de masses.
- itineraris autoguiats.
- audiovisuals automàtics.
- exposicions.
- exhibicions.

A banda d'aquesta classificació, pensem que es poden distingir dos àmbits d'aplicació d'aquests mitjans: el dels béns patrimonials "in situ" (monuments, jaciments arqueològics...) i el dels museus i col·leccions.

En el nostre treball ens ocuparem especialment dels senyals i els impresos, dos dels mecanismes no personals més habituals, i ens referirem sobretot al seu ús en el terreny del patrimoni "in situ", tot i que també farem algun esment a l'aplicació d'aquests recursos en museus i col·leccions on, en la majoria dels casos, les problemàtiques són idèntiques. Finalment, s'ha de dir que no entrarem en detalls concrets sobre el disseny de senyals i publicacions, ja que ens centrarem en el contingut, aspecte en el qual sol intervenir d'una forma més directa l'historiador de l'art.

¹ Morales, Jorge (1998): *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, pàg. 144-161.

ALGUNES QÜESTIONS PRÈVIES

Quan analitzem els mitjans interpretatius no personals que es posen a disposició dels visitants en llocs i institucions d'interès cultural, moltes vegades veiem que responen a la intuïció o a la improvisació i que el conjunt d'elements destinats a facilitar la visita (senyals, impresos, cartel·les...) no han estat concebuts amb un mateix criteri ni dissenyats sota una imatge comuna.

Com molt bé assenyala Jorge Morales, si pretenem crear impresos o senyals que acompleixin una autèntica funció interpretativa i comunicativa haurem d'escometre aquesta tasca d'una manera més sistemàtica i metodològica². En qualsevol cas, la realització d'un fulletó, un panell o un conjunt de senyalitzacions no pot constituir una acció aïllada, sinó que ha de formar part d'un projecte de planificació interpretativa, dut a terme per un equip interdisciplinar, que analitzi en profunditat la situació i les característiques del bé o béns que s'han d'interpretar, els tipus de visitants a qui ens dirigim, el missatge que volem transmetre, els objectius del servei...

No entrarem en la qüestió de les fases de la planificació interpretativa, però sí que volem apuntar algunes reflexions entorn a l'abast dels projectes interpretatius. En aquest sentit, hem d'assenyalar que un dels principals problemes és la manca d'iniciatives d'interpretació a nivell supramunicipal i l'escassa col·laboració entre els diversos museus i centres culturals existents. Així, la major part dels projectes d'interpretació en el camp cultural es centren en un únic bé o institució o, com a màxim, en una ciutat o municipi.

Si volem apostar decididament pel turisme cultural com a via de futur serà imprescindible que duguem a terme una exhaustiva planificació a nivell supramunicipal. Sols així evitarem la duplicació

d'equipaments i projectes, racionalitzarem els recursos i aconseguirem que tots els aspectes rellevants del patrimoni del territori siguin tractats. A més, els projectes d'interpretació a nivell regional poden proporcionar una visió més global i atractiva del patrimoni, a més de beneficiar àmplies zones del territori, permetent integrar fins i tot aquells municipis o nuclis amb menys recursos o amb un patrimoni poc significatiu per si sol. Les possibilitats d'aquest tipus de projectes són enormes i els mitjans no personals, i en especial la senyalització i les publicacions, poden jugar un paper fonamental en l'agrupació dels béns sota una imatge i un discurs comuns. Les opcions més freqüents són les que conviden a la visita d'una sèrie d'elements patrimonials dispersos pel territori en funció d'una tipologia, una època o estil, una temàtica, un fet històric, una activitat tradicional... En el cas de Mallorca, s'ha d'assenyalar que la major part dels aspectes que podrien ser objecte d'interessants projectes interpretatius a nivell insular, com ara el patrimoni arqueològic, l'arquitectura popular o tradicional, el patrimoni marítim, el patrimoni etnològic, l'arquitectura i el patrimoni moble eclesiàstic... encara es troben poc o gens desenvolupats.

Un cop vista la importància de la planificació interpretativa i els avantatges d'impulsar projectes interpretatius de caràcter global, passarem a analitzar les problemàtiques i especificitats dels diferents tipus de mitjans no personals, exemplificant-les amb casos concrets.

SENYALS I MARQUES

En línies generals, la senyalització dels béns integrants del patrimoni cultural de Mallorca, ja sigui de tipus orientatiu o informatiu, es troba encara poc desenvolupada. Entre les principals experiències de senyalització patrimonial que s'han dut a terme hem d'esmen-

² Morales, Jorge (1998): *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, pàg. 163.



Fig. 1. Un dels senyals que formen part de l'itinerari de Sa Calatrava-Sa Gerreria, al centre històric de Palma, d'un disseny poc integrat en l'entorn.

tar la d'una zona del centre històric de Palma, concretament Sa Calatrava-Sa Gerreria (Fig. 1), la dels centres històrics de Sineu (Fig. 2) i Sóller i la de la ciutat romana de Pol·lèntia, a Alcúdia. La senyalització de patrimoni cultural unificada a nivell supramunicipal es redueix als senyals orientatius de les carreteres, que indiquen els accessos dels principals jaciments arqueològics, museus i centres culturals. Tanmateix, són molts els indrets amb un alt interès cultural i patrimonial sense cap tipus de senyalització o amb uns indicadors fets amb una escassa planificació prèvia en relació als objectius, usuaris, continguts, disseny, tipus i ubicació dels senyals... (Fig. 3 i 4).

Des del nostre punt de vista, una senyalització planificada, amb un disseny acurat i un contingut atractiu, pot ser un excel·lent mecanisme per a dignificar i potenciar el valor del patrimoni cultural, als ulls del turisme però també entre la població local.

Els senyals i marques poden complir una funció orientativa, tant en carretera com en nuclis urbans; a més, constitueixen un bon mitjà per a proporcionar informació, ja sigui de tipus pràctic o interpretatiu. Per altra banda, tenen una important incidència en el paisatge i, en certa manera, condicionen positivament o negativament la visió del patrimoni al qual es refereixen. Així, si els senyals mostren



Fig. 2. Exemple de la senyalització existent al centre històric de Sineu. Les petites dimensions de la lletra dificulten la lectura.

signes d'actes vandàlics o el seu disseny no s'integra en l'entorn això contribuirà a donar una imatge negativa d'aquest patrimoni al visitant.

Quan es decideixi instal·lar una senyalització patrimonial, no s'ha d'oblidar que es tracta d'un recurs fix i permanent. Precisament, aquesta condició de permanència ens obliga a dur a terme una planificació prèvia exhaustiva abans de fabricar i situar els senyals.

En relació al disseny, la fabricació de senyals ha de tenir en compte, entre d'altres aspectes, la resistència a les condicions atmosfèriques i al vandalisme, la integració en l'entorn o l'accessibilitat.

Per assolir la màxima resistència possible a les condicions atmosfèriques i al vandalisme, principals factors de degradació de la senyalització, es sol recomanar que els senyals siguin de construcció senzilla, fets amb materials resistents i de fàcil manteniment i neteja. En qualsevol cas, el projecte de senyalització hauria de preveure un sistema de revisió periòdica dels senyals un cop instal·lats.



Fig. 3. Senyal orientativa dels Banyes Àrabs, Palma.



Fig. 4. Cartell a la possessió de Son Marroig, Valldemossa.

L'altre gran repte del disseny consisteix en aconseguir que els senyals siguin ben visibles i cridin l'atenció del visitant però sense impactar negativament en l'entorn ni entorpir la visió dels béns que ajuden a interpretar.

A més, el disseny hauria de facilitar, en la mesura que es pugui, l'accessibilitat als senyals de tot tipus de públic. Per exemple, els senyals formats per una placa inclinada amb un peu, tipus usat en la senyalització del centre històric de Sóller, resulten inaccessibles a les persones que van amb cadira de rodes (Fig. 5). Tampoc resultaran gaire còmodes i accessibles els senyals amb lletra molt petita, sobretot per gent gran o amb problemes de visió.

A continuació, ens ocuparem del contingut dels senyals, que pot ser de tipus pràctic o plenament interpretatiu.

La informació de caire pràctic, com ara horaris, plànols d'ubicació o recomanacions per a la visita, ha de ser molt clara i accessible, ja que això ajudarà a que el públic es senti segur i còmode i adopti una actitud positiva a l'inici de la visita. Així, aquest tipus de dades es proporcionaran de manera esquematitzada, amb lletra fàcilment llegible i amb els diferents idiomes que siguin necessaris.

Entre les informacions útils, ens hauríem d'acostumar a incloure referències per a la sensibilització del públic envers la conservació del patrimoni cultural.

Es tracta de recordar als visitants que el patrimoni és fràgil i insubstituïble i d'intentar influir en el seu comportament, no tan sols mitjançant prohibicions sinó introduint reflexions sobre el gran impacte negatiu que poden tenir certes actituds, sobretot en els indrets més massificats.

Quan es projecta una senyalització patrimonial, l'àmbit en el qual sol intervenir més directament l'historiador de l'art és el del contingut interpretatiu. Per redactar un text d'aquest tipus, no hem d'oblidar les especials condicions en les quals són llegits els senyals: els lectors estan drets, tenen al seu davant el bé o béns als quals es refereix el text, generalment no disposen de gaire temps, no tenen un diccionari a mà i estan gaudint d'un moment d'oci. Per tant, hem de deixar de banda els esquemes, tecnicismes i clixés científics que usem quan escrivim un article o un llibre. Els especialistes en interpretació recomanen que els textos siguin breus, clars i que estiguin estructurats en diferents parts. A més, els continguts i la redacció han de resultar atractius per al públic en general.

En el cas del patrimoni històrico-artístic, creiem que hauríem de fer un esforç per defugir d'expressions tòpiques del tipus "Aquest edifici fou construït l'any...?", sobretot a l'inici dels textos, així com per evitar l'excés de dades descriptives en un llenguatge massa tècnic. Un encapçalament atractiu, irònic, divertit o intrigant,



Fig. 5. Exemple de la senyalització recentment instal·lada al centre històric de Sóller.

la introducció de preguntes dirigides al visitant, de suggeriments del tipus “observeu...”, d’anècdotes o de comparacions amb l’època present són alguns dels elements que poden ajudar a augmentar l’eficàcia interpretativa del text d’un senyal.

PUBLICACIONS

En aquest apartat, ens referirem als materials impresos relacionats amb la visita a indrets amb interès patrimonial. (Fig. 6)

Una altra vegada hem de tornar a insistir en la importància de la planificació, ja que per a realitzar qualsevol imprès destinat al turisme cultural s’han de definir prèviament les funcions que pretenem que acompleixi aquest recurs, els seus continguts, el públic al qual es dirigeix... Així, no és el mateix editar un fullet per a distribuir en hotels i oficines d’informació turística amb una finalitat eminentment publicitària que dissenyar un tríptic per a facilitar i guiar la visita.

En el cas dels fulletons publicitaris, fer-ne una distribució adequada resulta fonamental. Cal cuidar-ne molt la imatge, però també el contingut, tant de caire pràctic com el relacionat amb els valors i l’interès del lloc. Per tant, hem d’incloure, d’una manera clara i estructurada i en els idiomes que calguin, horaris, transports, accessos, preus, serveis disponibles i dades bàsiques de l’indret, com ara adreça, telèfons de contacte, pàgina web o titularitat.



Fig. 6. Exemples de fulletons d’indrets patrimonials, alguns amb textos massa llargs i poc estructurats (els de l’esquerra de la imatge) i d’altres subdividits en apartats, segons diferents aspectes o per punts d’un recorregut (dreta de la imatge).

Per altra banda, es pot incorporar un text, breu i atraient, sobre l’interès del lloc. Un bon exemple és el del fullet publicitari de Can Marquès, casa senyorial al centre històric de Palma, que inclou el següent text: “Com vivien les famílies de l’alta burgesia de Palma fa cent anys? Quins tresors s’amaguen darrera els murs dels carrers del centre històric?”.

Encara en relació amb els fulletons publicitaris, volem assenyalar la possibilitat d’abaratir els costos que suposa editar i distribuir aquest tipus de material realitzant un imprès conjunt entre diverses institucions, com han fet, en el cas de Mallorca, la Cartoixa de Valldemossa i Els Calderers, finca del pla de l’illa convertida en museu.

Pel que fa als materials impresos de suport per a una visita autoguiada, la seva realització és força més complexa que la dels fulletons amb una intenció merament publicitària.

En primer lloc, igual que els materials impresos amb un objectiu publicitari, han de tenir un disseny acurat però, a més, han de ser d’un format i material que resultin còmodes i resistent per consultar al llarg de la visita.

Una altra qüestió a considerar és la dels idiomes, respecte a la qual es pot optar, en funció del pressupost i de les necessitats, per l’edició d’un fulletó per a

cada llengua o bé per fer un únic imprès que inclogui totes les traduccions.

També ens haurem de plantejar si proporcionar el material imprès gratuïtament o cobrar una petita quantitat per a la seva adquisició. Aquesta segona opció és recomanada per alguns autors com a mecanisme per evitar que els fulletons es converteixin en fems a l'indret objecte de visita.

Respecte al contingut, aquests impresos haurien d'incloure tres tipus d'informacions: pràctica, recomanacions i normes i interpretativa.

Per informació pràctica entenem les dades bàsiques de l'indret: horaris, transports, accessos, preus, serveis disponibles, adreça, telèfons de contacte, pàgina web, titularitat...

Entre les recomanacions per a la visita, creiem que cal incorporar aspectes de sensibilització del públic envers la conservació del patrimoni, tal i com hem esmentat a l'apartat de senyals i marques.

Finalment, cal parlar del contingut interpretatiu, que és el més relacionat amb la tasca de l'historiador de l'art. La problemàtica que planteja és similar a la dels textos dels senyals: el lector està duent a terme una activitat d'oci, dret o passejant –i no assegut i posant tota la seva atenció en el text– i generalment no és un especialista en la matèria. Per tant, les pautes generals per a redactar un díptic o tríptic destinat a facilitar la visita a un indret patrimonial seran les que hem comentat pels senyals: textos breus, clars, estructurats i amens.

Entre els suggeriments específics per aquest mitjà, creiem que s'han d'evitar els impresos amb llargs textos sense cap subtítol, que s'han de llegir necessàriament d'una tirada. Des del nostre punt de vista, s'ha d'incloure un paràgraf introductori amb les dades bàsiques que contextualitzin el bé i, a continuació, estructurar la informació en blocs que poden respondre a diferents punts del recorregut per l'indret o a distints aspectes temàtics.

Es tracta de dosificar les dades, per tal que el visitant les pugui anar rebent en funció del que vagi veient o bé les pugui seleccionar d'acord amb els seus interessos.

En el cas d'optar per un text estructurat en punts marcant un recorregut, més o menys flexible, el material imprès ha de comptar necessàriament amb un croquis o plànol general de l'indret amb la situació dels esmentats punts.

Com en el cas dels senyals, hem de recordar que no estem redactant un llibre i intentar incorporar informacions que facilitin al visitant la comprensió d'allò que té al davant, que l'ajudin a fixar-se en els aspectes més rellevants i que responguin a les preguntes més freqüents sobre el bé.

CONCLUSIONS

Els senyals i impresos lligats al turisme cultural proliferen en l'actualitat i a un ritme més lent, a causa del seu major cost de producció, es comencen a implantar altres mitjans no personals relacionats amb les noves tecnologies, com és el cas dels audiovisuals, audioguies o monitors d'ordinador, entre d'altres. Fins i tot, s'està investigant en la possibilitat de que el visitant d'un indret patrimonial pugui rebre informació "in situ" a través del telèfon mòbil.

El que hem intentat exposar és la vital importància de que aquests mitjans no personals es realitzin d'acord amb una exhaustiva planificació prèvia. En aquest procés creiem que la figura de l'historiador de l'art és clau per tal d'oferir uns continguts de qualitat. El nostre repte és saber adaptar-nos a les particularitats i condicionants d'aquests mitjans i impregnar els textos que creem de la filosofia de la interpretació del patrimoni.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

La bibliografia específica a l'abast sobre els mitjans no personals en el camp del patrimoni cultural és escassa. Hem inclòs algunes referències que tot i tractar l'aplicació d'aquests mitjans en l'àmbit museístic proporcionen pautes aplicables al patrimoni "in situ".

Ávila, Ana (2003): *El arte y sus museos* (conté un capítol titulat "La información" on parla de les cartelles i panells en museus d'art), Ediciones del Serbal, Barcelona.

Molina, Arturo (2004): "Los folletos de destinos turísticos para la promoción turística en los casos de Barcelona, Córdoba y Toledo", a Font, Josep (coord.): *Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto*, Ariel, Barcelona, pàg. 443-466.

Morales, Jorge (1998): *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla.

Turégano, Roberto (1999): "El diseño gráfico en museos y exposiciones", a Rico, Juan Carlos (ed.): *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura, arte*, Sílex, Madrid, p. 517-524.



NOTICIAS DE LAS ANTIGÜEDADES ROMANAS
EMERITENSES A TRAVÉS DE RELATOS Y LIBROS DE VIAJES
DE LOS SIGLOS XVI AL XIX

Juan García-Murga Alcántara

I. ASPECTOS INTRODUCTORIOS

Los relatos de viajes, independientemente de la primitiva finalidad que a éstos les hubiese sido adjudicada (diplomática, económica, bélica, etc.), han constituido en todos los tiempos una fuente inestimable de valoraciones artísticas, debido a razones varias, todas igualmente merecedoras de ser tenidas en cuenta : en primer lugar, y como argumento fundamental de la anterior afirmación, en épocas históricas anteriores a la contemporánea la facilidad de movimientos y la disponibilidad de medios de transporte era mucho menor que en nuestros días; se realizaban menos viajes, dada la dificultad que los desplazamientos, particularmente a largas distancias, suponían, por la inseguridad de caminos y carreteras; los medios de transporte eran escasos y deficientes, cuestión de todos conocida, y lo han sido hasta muy avanzado el siglo XX, con lo cual las distancias que podían recorrerse de una vez, sin largas paradas, eran muy reducidas...; por otra parte, el nivel cultural, utilizando variables como el grado de analfabetismo de las poblaciones o el número de libros que se editasen, era muy inferior al de nuestros días, al menos, hasta los tiempos inmediatos a la Primera Guerra Mundial. También tenemos la posibilidad de divagar acerca de si los intereses vitales de los individuos planteaban unos horizontes más estrechos a la sociedad en

su conjunto, que tuviese como consecuencia que los individuos no se planteasen la salida de sus lugares habituales de residencia, o que las condiciones de vida más duras convirtieran los desplazamientos, los viajes, en imposibles. De todas maneras, las personas capacitadas para conocer las realizaciones en otras regiones de un país, o en otros países del mundo, en el terreno de las obras artísticas eran contados, y estos escasos viajeros actuaban también como portadores de ideas renovadoras o, simplemente, de noticias, que a veces llegaban a configurar verdaderas corrientes culturales, como en el caso tan conocido de las rutas de peregrinación, aunque llegase a ser muy elevado el número concreto de personas que participasen en esos desplazamientos concretos, pero con muy diversos intereses.

Además, las noticias traídas y llevadas por los viajeros se limitaban forzosamente a relatos, porque hasta el siglo XIX no empezaron a descubrirse o inventarse medios de reproducción que, de algún modo, pudieran compararse a los que utilizamos en nuestro tiempo, que permitiesen captar instantánea; el viajero narraba lo que había visto, con mayor o menor lujo de detalles y, en ocasiones, lo plasmaba en estampas o grabados; pero, incluso utilizando esta técnica, había que dejar gran parte del trabajo, sobre todo en la fase de detallado y remates finales, a la composición en el ta-

ller, etapa de larga duración, y en la que se producía, teóricamente, una situación de alejamiento del motivo concreto que iba a reproducirse, que permitía el cambio o añadido de matices que pudieran desvirtuar o transmitir de forma incorrecta la noticia de la obra artística que era objeto de interés. Aún así, el relato sobre un tema artístico u objeto de contemplación de un viajero más o menos culto cumple la delicadísima misión de hacer posible, en buena medida, el conocimiento de una obra de arte desde el punto de vista evolutivo, al darnos noticia de ella, al proporcionarnos una constancia documental de la misma. En otras ocasiones, el relato es el único testimonio de un pasado que permite rastrear las raíces de una forma estilística, con lo cual adquiere éste (el relato) caracteres de verdadera joya, o nos da la clave de la formación de algún artista que basaría su aprendizaje teórico en relatos y repertorios y en su propia experiencia viajera.

En la actualidad, el libro de viajes ha perdido vigencia ante el impacto de los medios de comunicación, de reproducción gráfica y de transmisión de la información a larga distancia, que permiten trasladarse, empleando la conocida expresión “en tiempo real”, aunque no siempre personalmente, a cualquier parte del mundo. Los problemas personales para los desplazamientos, para los viajes considerados como fuentes de conocimientos, se plantean ahora a escala planetaria (ir a otro país, a otro continente...) y los medios de reproducción sustituyen a los libros escritos, llegando a configurar verdaderos “libros de imágenes” que ya constituyen un material de primer orden para la investigación de temas históricos y artísticos en los tiempos contemporáneos.

II. UTILIDAD DE LOS LIBROS DE VIAJES

Ya se han puesto de manifiesto algunas de las justificaciones para la utilidad de los libros de viajes, aunque hasta ahora nos hayamos ceñido al comentario de los valores artísticos de los mismos ; desde el punto de vista utilitario, es decir, para qué sirven, es innegable su valor para el conocimiento del estado de los monumentos en tiempos pasados, en generaciones que los han hecho llegar hasta nosotros más o menos transformados, o los han sepultado para siempre, quedando únicamente su nombre o su recuerdo, o hasta sumergirlos en el olvido histórico. Obras que tratasen sobre los monumentos desaparecidos deberían figurar siempre en la biblioteca de todos los especialistas, ya que el historiador del arte debería ir más allá de la pura investigación de raíces culturales que, como en el caso de los monumentos desaparecidos, permanecen invisibles¹.

Conocer el estado de los monumentos en el pasado nos permite conocer su verdadera historia, evitando que sean considerados como simples montones de piedras o restos aislados de una cultura desaparecida. Podemos también llenar de sentido la clásica frase referida a que las obras de arte son “testigos mudos de un pasado glorioso o triste”. Del conocimiento del estado de los monumentos en el pasado pueden originarse motivos de lamentación ante la posible desaparición de obras de arte, motivada por el cerrilismo o incultura de los seres humanos de varias épocas, o también pueden surgir expresiones de satisfacción por haberse puesto en nuestros días remedio, en lo posible, a situaciones insólitas de tiempos pasados)².

¹ Díaz y Pérez, Nicolás: *Extremadura. (Badajoz-Cáceres)*, Barcelona, 1887, página 424: “El condado de la Roca tenía casa solariega en Mérida y Badajoz...”; la de Mérida se ha transformado radicalmente, hasta su empleo actual como edificio escolar junto a la Plaza de España, en el centro de la ciudad.

² Álvarez Sáenz de Buruaga, José: “Mérida y los viajeros”. *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, Diputación Provincial, 1958, página 15; citando palabras del viajero portugués Gaspar Barreiros, dice que el teatro estaba sembrado de legumbres y melones, a pesar de estar transcurriendo el Siglo del Renacimiento.

El historiador del arte trabaja, como los demás científicos, con documentos; pero hay muchas clases de documentos y muchas formas de obtener documentación, y nos quedaremos con la creencia de que la única finalidad del documento escrito es la fiabilidad que proporciona a un trabajo de investigación. Igualmente, en la Historia del Arte, la presencia de un vestigio del pasado, su descripción o referencia escrita, aunque no tenga trazas de documento formal, tiene un valor inapreciable como herramientas de trabajo. Cuando pueden haberse perdido los documentos formales por vicisitudes diversas (cambios políticos que ocasionan la destrucción de archivos, contiendas bélicas, catástrofes naturales como incendios, inundaciones, etc.), la referencia escrita en libros de acceso menos restringido puede contribuir a engrosar o componer por sí misma la base documental necesaria para la conservación o restauración del monumento o en la búsqueda de las más ligeras huellas de esos monumentos sobre el terreno³.

III. EL LENGUAJE ARTÍSTICO DE LOS VIAJEROS COMO REFLEJO DE UNA ÉPOCA

Los autores de libros o relatos de viajes empleaban el lenguaje propio de su tiempo para dirigirse a sus contemporáneos, sin pensar, lógicamente, que la mayor valoración de su esfuerzo al narrar o describir lo que han visto lo van a hacer gentes de generaciones posteriores a la suya, dotadas de un equipaje dialéctico distinto, de otra forma diferente de pensamiento y de expresión; para referirse a los monumentos emeritenses, se emplea hoy especialmente el término “ruina”, palabra que en la actualidad la

consideramos de un significado diferente al que se adjudicaba en el siglo XVII, cuando Moreno de Vargas, historiador de las cosas de su ciudad, Mérida, le da un sentido nostálgico, como aferrándose a un pasado que se pretende más glorioso: “...de algunos edificios que, por las ruinas que han quedado de ellos, se manifiestan, y el tiempo, consumidor de todo, no ha podido del todo ponerlas en el olvido”⁴.

En el siglo XVIII, un famoso viajero, Ponz, habla de las ruinas emeritenses (se entiende de las romanas, porque también trata de las de su tiempo, de los valores morales de su época: por ejemplo, el mal trato a los monumentos del pasado, con la mentalidad propia de este siglo, que minusvalora todo lo que no tenga un rendimiento práctico a la vista: “no es cosa de mi genio gastar muchas palabras en cosas destruidas y que no se han de reedificar, ... cuando no tienen ningún uso en nuestra edad”⁵). La palabra “ruina” pone aquí de manifiesto una situación irremediable: se puede demostrar un interés erudito por conocer los restos materiales del pasado, pero sin pensar en reconstrucciones o posibles usos que no tengan que ver con el que tuvieron en su propio tiempo estos restos materiales antiguos.

En el siglo XIX, tiempos del romanticismo cultural (especialmente en el campo literario fue donde mayor persistencia mostró el lenguaje romántico), la palabra “ruina” se asocia a lo solemne, a un nivel casi sagrado, de una mentalidad que sobrevaloraba el pasado histórico, a veces sin sometimiento a investigación crítica alguna. Así se expresa Díaz Pérez, cronista de estos tiempos, en su libro “Extremadura”, al que, por otra parte,

³ Ponz, Antonio: *Viaje por España*, tomo octavo; en la edición de Universitas Editorial, Badajoz, 1983, con el título *Viajar por Extremadura*, vol. II, página 112, describe Ponz un acceso a la ciudad, al final del puente sobre el río Guadiana, que ya no existe como tal acceso.

⁴ Moreno de Vargas, Bernabé: *Historia de la ciudad de Mérida (1633)*. Tercera reedición, 1981. Patronato de la Biblioteca Municipal y Casa de la Cultura de Mérida, página 77.

⁵ Ponz, A., op. cit., página 130: “El tal Hornito es hoy peor que una caballeriza, teniendo franca entrada los puercos y demás animales inmundos, y quialquiera que le dé la gana de servirse para los usos más hediondos, como algunos lo hacen”.

hay que tener en cuenta con cierta reserva, porque en ocasiones adopta una postura excesivamente literaria⁶.

Otro vocablo que ha variado de significado, según las épocas, es la palabra “antigüedad”, que hace referencia a la duración en el tiempo de restos, no expresamente a su estado físico; un cronista o viajero del siglo XVI, Andrés Navagero, los llama “antigüedades”, valorando ese término, al decir que “existen en Mérida muchas de ellas”⁷.

Un derivado de esta palabra, “antigualla”, alcanza en Ponz un valor que podemos suponer peyorativo o despectivo, que es también el significado que tiene en la actualidad; veríamos cómo una palabra, al ir cayendo en desuso, puede llegar a cargarse de un significado despreciativo o negativo, sin que exista una razón objetiva para que tal hecho suceda. Ponz hablará de “notables antiguallas”, localizadas en un magnífico templo⁸.

La palabra “resto”, aún más imprecisa todavía, porque no referirse a clase, cantidad o estado, sino sólo a la situación incompleta de las partes de un objeto, en este caso monumento romano en la ciudad de Mérida, puede llegar a expresar la sensación experimentada por muchos contempladores de estos restos, que creen estar, en presencia de los mismos, ante una conservación milagrosa, como si una fuerza especial los mantuviese sobre la tierra⁹.

Otros términos dignos de ser tenidos en cuenta serían los de “arqueólogo” (erudito conocedor de los secretos de ob-

jetos del pasado), “anticuario” interesado, (pero no siempre desde un punto de vista puramente cultural), por las cosas de la antigüedad, atendiendo con frecuencia al valor puramente comercial o material de las mismas, no a la fuerza comunicadora que puedan poseer estos restos materiales de épocas históricas pasadas.

Estamos en condiciones de afirmar que el origen del significado de estos términos comúnmente empleados al hablar de los “monumentos” (la palabra “monumento” significa propiamente “recuerdo”) romanos de Mérida le debe mucho a la actividad de los escritores viajeros que manifestaron su parecer sobre el estado de estos “recuerdos”; estas opiniones, al transmitirse y ser recogidas como propias por los lectores de sucesivas épocas históricas, adquieren autoridad y pasan a llenar de contenido un concepto, “monumento”, que, en caso contrario, quedaría con un significado genérico o escasamente explicado.

IV. NOTICIAS CONCRETAS SIGLO XVI

Nos referimos a continuación a algunas noticias de viajeros de este siglo que escriben sobre la monumentalidad de Mérida; desde la admiración que causa toda maravilla del pasado¹⁰ hasta la lamentación por el estado en que se encuentran esas joyas de otros tiempos; a los autores de esta centuria los admira, como a todos los posteriores, el puente¹¹, el teatro, sobre todo por el lamentable estado en que se encontraba, limitado con tapias, en parcelas y sembrado de legumbres

⁶ Díaz y Pérez, N., op. cit., página 316.

⁷ Álvarez Sáenz de Buruaga, J., op. cit., páginas 13-14.

⁸ Ponz, A., op. cit., página 127: se refiere a la que fue casa del Conde de los Corbos, donde se encontraban y se encuentran los restos del llamado “Templo de Diana”.

⁹ Madoz, Pascual: *Diccionario geográfico*, Madrid, 1846 y ss, tomo VI, artículo “Mérida”, página 389; dice que “los naturales llaman milagros a todos los grandes restos que hemos enumerado, porque efectivamente nada hay más sorprendente, nada más extraño a la limitada inteligencia de los hombres”.

¹⁰ Rodríguez Moñino, Antonio: “Extremadura en el siglo XVI. Noticias de viajeros y geógrafos”. *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz, Diputación Provincial, 1952, página 307, fragmento de un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid titulado “Antigüedades de España”; en el mismo artículo, página 349, aparece el Elogio a Mérida mencionado en la “Corografía...” del viajero portugués del siglo XVI Gaspar Barreiros.

¹¹ Rodríguez Moñino, A., op. cit., página 351.

y melones¹². En los viajeros más cultos, como Gaspar Barreiros, aparece la crítica (aunque ejercida solamente a través de la pura descripción) al empleo de las piedras romanas desmontadas en edificios posteriores, algo desgraciadamente frecuente hasta casi nuestros días¹³. Por tanto, el respeto al patrimonio artístico del pasado puede ser considerado, a la vista de estas situaciones, poco menos que inexistente, lo cual provocaba lamentaciones nostálgicas acerca de un mejores tiempos anteriores, como dicen P. de Medina y D. Pérez de Mesa: “Y de otras muchas ciudades se lee también auer sido muy grandes, que agora no lo son por auerlas acabado el tiempo. Assí le sucedió a esta ciudad en la que agora parecen señales de edificios muy antiguos...”¹⁴.

SIGLO XVII

Aunque Moreno de Vargas fue historiador de su lugar de residencia, Mérida, interesan sus noticias, aunque no sean crónicas de viajero, para poder utilizar el método comparativo a lo largo de estos siglos, tomando las referencias de cada uno de ellos. Así, cuando describe el panorama del teatro y anfiteatro en su tiempo, vemos que desafortunadamente nada había cambiado en relación con el siglo pasado, ya que ambos estaban en una cerca de su propiedad que se sembraba de cebada cada año; la culpa de esta situación la tendrían el tiempo y la fortuna, “que tan diferentes sucesos producen en las cosas de este mundo”¹⁵.

En cuanto a la exageración literaria, el acueducto de los Milagros es

comparado con las siete maravillas del mundo¹⁶; por fin, apuntaremos que Mérida era considerada una segunda Roma, por sus ruinas, que expresaban un pasado glorioso, aparece ya formada en el siglo XVII¹⁷, aunque el pueblo emeritense no manifestaba con su cuidado este aprecio como propio, dada la situación en que se encontraban los citados monumentos, como nos cuenta el mismo Moreno de Vargas.

SIGLO XVIII

En el siglo XVIII, según ve Ponz, se plantea con mayor insistencia el tema de la utilidad de los monumentos romanos de Mérida, que él juzga grandiosos, pero le parece que los más útiles son los puentes¹⁸ y los acueductos, a los que compara con los de Roma, describiendo la técnica de construcción del acueducto de los Milagros, que tuvo repercusiones en la arquitectura hispanomusulmana y románica¹⁹, y la del acueducto de San Lázaro, del que dice que “es menester verlo para creer la fortaleza de la argamasa”²⁰.

El saneamiento, la preocupación por la higiene pública, plantea otro punto de vista del pensamiento de la Ilustración acerca de las obras públicas utilitarias romanas, y aparece constantemente en la obra de Ponz, refiriéndose al pantano de Cornalvo: “se han descubierto últimamente maravillosas cañerías subterráneas, con comunicaciones de unas a otras, tan espaciosas y cómodas, que se puede caminar a pie por ellas”²¹; expresa asimismo cómo puede variar el concepto de

¹²Véase nota 2

¹³Rodríguez Moñino, op. cit., páginas 352-353.

¹⁴Rodríguez Moñino, A., “Extremadura en el siglo XVI...”; *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, Diputación Provincial, 2ª parte, 1954, página 382.

¹⁵Moreno de Vargas, B., op. cit., página 82.

¹⁶Moreno de Vargas, B., op. cit., páginas 85 a 87.

¹⁷Moreno de Vargas, B., op. cit., página 87.

¹⁸Ponz, A., op. cit., páginas 107-108.

¹⁹Ponz, A., op. cit., páginas 113-114.

²⁰Ponz, A., op. cit., página 115.

²¹Ponz, A., op. cit., páginas 118-119.



Fig. 1. Vista de la Ermita y de la estatua de Santa Eulalia en Mérida (dibujo de Laborde)

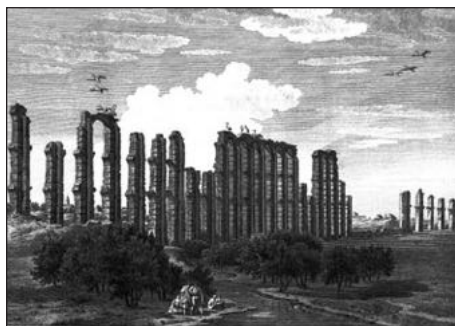


Fig. 2. Vista del acueducto principal en Mérida (dibujo de Dutailly)

“cultura” de un tiempo histórico a otro : “en aquellos contornos(...) de monte espeso, e inútil, que era, se reduzca a cultura, y monte claro”²².

La excavación arqueológica, aunque sea realizada con el criterio erudito de conocer restos, de darlos a conocer, de encontrarlos simplemente, sin ir más allá en su investigación y estudio, se va poniendo de actualidad; parece un siglo del humanismo neoclásico y conviene a la figura del rey Carlos III, rey de Nápoles, en cuyo territorio se descubren las huellas de Pompeya y Herculano; la mentalidad es ya diferente a la del siglo XVII, como dice Ponz refiriéndose a Moreno de Vargas. Éste habla en su libro “Historia de la Ciudad de Mérida”²³ de que esta zona del teatro y anfiteatro pertenecía a su mayorazgo, “lo que me parece extraña cosa en un sujeto, que manifestaba tan buen gusto, en inteligencia de las antigüedades, a lo menos el no haberle ocurrido hacer antes en aquellos espacios muchas excavaciones, donde seguramente hubiera encontrado cosas dignas de aprecio”²⁴.

Los testimonios de escritores de épocas históricas anteriores, especial-

mente los viajeros, pueden ayudar a fijar la zona de actuaciones arqueológicas, tapada en nuestros días por construcciones de épocas en las que no se ha dado mucho valor al pasado histórico y artístico²⁵. La erudición es propia de la época de la Ilustración, en la que los restos de la antigüedad son valorados, aunque originalmente desde el punto de vista de la teorización sobre el pasado y con un sentido descriptivo e historicista antes que con la pretensión de querer llegar a la valoración e intento de reconstrucción de formas de vida (que es un planteamiento más cercano a la actualidad); esta erudición se muestra en detalladas descripciones propias de un observador directo y atento: “es preciso hablar de otras notables antiguallas : una de ellas está situada ácia el medio de la ciudad, en la casa del Conde de los Corbos, edificada entre una porción de columnas istriadas de orden compuesto. Estas se dexa ver que eran de un magnífico templo...: dicho templo es de los que Vitrubio llama Perípteros, por tener columnas en lo exterior de las quatro alas, o lados de él, cuya figura es cuadrilonga”²⁶.

²² Ponz, A., op. cit., página 118.

²³ Véase nota 16.

²⁴ Ponz, A., op. cit., página 121. Nota de Ponz en esta misma página : “Esta negligencia respecto al teatro, circo, y naumaquia, sitios destinados un año a la siembra de garbanzos, y otros a la de otras semillas, da motivo a que los que llegan a Mérida, amantes de las bellas memorias antiguas, hablen malamente de nuestro poco gusto, y curiosidad”.

²⁵ Ponz, A., op. cit., páginas 124-125.

²⁶ Ponz, A., op. cit., página 127.

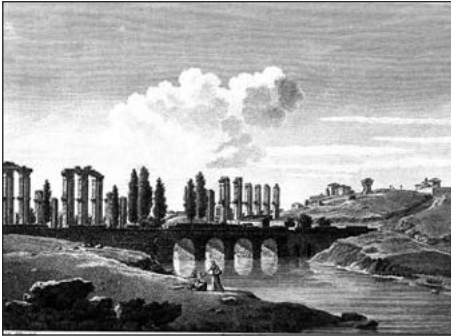


Fig. 3. Vista del puente de Albarregas
(dibujo de Liger)



Fig. 4. Vista de la Naumaquia (anfiteatro)
y Teatro de Mérida (dibujo de Laborde)

En este Siglo de las Luces hay una evidente preocupación arqueológica por los restos del pasado, poniéndose de manifiesto ya una general desconfianza hacia los hombres incultos, que los podrían destruir²⁷.

SIGLO XIX

En el comentario de los grabados de Laborde aparece inicialmente el contraste que nota el viajero en el primer tercio del siglo XIX, entre lo que tiene a la vista y sus estudios sobre Mérida en la antigüedad: Mérida era “una de las ciudades más pobres y abandonadas de la monarquía española”²⁸. En Laborde, por otra parte, podemos ver al estudioso y erudito, y entusiasta, además, del espectáculo que sus ojos contemplan: no es ya el simple turista de paso, sino el viajero atento que se detiene todo el tiempo que estima oportuno²⁹ (Fig. 1) para ver todo con detalle. Al tratar de los acueductos, Laborde también los compara con los de la misma Roma, haciendo una minuciosa descripción técnica de los materiales constructivos del acueducto de los Milagros³⁰ (Fig. 2); admira igualmente los puentes,

deteniéndose en el estudio del que salva el valle del río Albarregas, que es menos conocido³¹ (Fig. 3) que el gran puente romano sobre el Guadiana.

Uno de los monumentos más famosos, el anfiteatro, es visto por Laborde como de los más degradados, sólo reconocible por la forma elíptica característica de estas construcciones³² (Fig. 4). También el arco “de Santiago” (ahora llamado “de Trajano”) (Fig. 5) es objeto de interés para este ilustre viajero francés, que afirma que sólo queda el esqueleto de lo que debió ser antes, y de este modo lo recoge en su grabado³³.

Como conclusiones finales debemos indicar el interés que ha tenido para el visitante, desde los más variados puntos de vista, el pasado artístico emeritense, en cuya consideración y protección todos los esfuerzos son pocos. Los viajeros han transmitido su información, con mayor o menor objetividad, y se ha ido formando un verdadero cuerpo conceptual y documental que va llenando de sentido la contemplación de los monumentos romanos emeritenses de forma progresiva y creciente³⁴ (Fig. 6).

²⁷ Ponz, A., op. cit., página 133.

²⁸ Laborde, A.: *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, volumen III, París, 1834, página 399.

²⁹ Laborde, A., op. cit., página 403, describiendo la “Columna de Santa Eulalia”.

³⁰ Laborde, A., op. cit., página 406.

³¹ Laborde, A., op. cit., páginas 407-408.

³² Laborde, A., op. cit., página 409.

³³ Laborde, A., op. cit., página 411.

³⁴ Recientemente, en este mismo 2004, el emeritense José Caballero Rodríguez ha publicado la obra *Ale-*



Fig. 5. Arco de Triunfo en Mérida, conocido como de Trajano (dibujo de Laborde)



Fig. 6. Otra vista del templo de Diana (dibujo de Laborde)



jandro de Laborde y Mérida. Pequeña historia de grandes grabados, en la que se da una visión actualizada de la obra del viajero francés, que estuvo en Mérida y dejó su visión escrita y gráfica de la realidad monumental de esta ciudad en los años del siglo XIX en los que pudo visitarla. La contemplación actual de edificios como el conocido como “Templo de Diana” (véase el correspondiente grabado incluido en la obra de Laborde) (L. 6), nos permite observar la evolución en los principios de conservación y valoración de los edificios artísticos desde mediados del siglo hasta nuestros días.

PROCESO DE REPRODUCCIÓN DE LA IMAGEN
DE NUESTRA SEÑORA DE AGUAS VIVAS DEBIDO A LAS
ALTERACIONES CAUSADAS POR SU FUNCIONALIDAD.
EL VALOR DE LA LITURGIA

José Vicente Grafiá Sales
Javier Mas Barberá

1. RESEÑA HISTÓRICA

Imagen titular del Monasterio Agustino de Aguas Vivas

La imagen objeto de intervención en la elaboración del molde para su posterior reproducción, pasó a través del tiempo por varias situaciones que la marcaron tanto física como estéticamente, en un conglomerado de acciones y circunstancias desde que comenzó su veneración en el convento Agustino de Carcaixent¹. Es el resultado combinado de la destrucción de la antigua imagen primitiva por otra de naturaleza típicamente barroca.

La tradición narra² que, un discípulo de San Agustín llevó la imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas desde África hasta el Monasterio Servitano. La imagen fue venerada como Nuestra Señora de Egipto, aduciendo como prueba de ello, un cayado sobre el que apoya la mano derecha y una actitud de marcha tratando de recordar la huida de Egipto. La obra estaba realizada en mármol blanco, con una altura que oscilaba alrededor de los cincuenta centímetros aproximadamente, y, sosteniendo sobre su brazo izquierdo al Niño, siendo su principal característica y motivo **iconográfico** el pellizco que con tanta sutileza le da el

Niño a su Madre en la mejilla. Por otra parte, y causa de la invasión musulmana, en el año 825, la imagen fue escondida y enterrada en el valle.

Pero, será entonces el 16 de octubre de 1250, cuando la imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas fue descubierta por un labrador mientras araba con una yunta de bueyes un terreno cercano al convento; Fr. Agustín Bella, a principios del XVIII, relata como anécdota la existencia de una señal incisa en el rostro de la Virgen producida por la reja del arado cuando fue descubierta. A partir de ese momento, la imagen ocupó la hornacina principal del retablo mayor del mismo convento de los Agustinos. Aclamada con asiduidad la imagen al convento por parte del gozo popular de la villa de Carcaixent, el 28 de abril de 1736 la Virgen se cedió a la parroquia de la Asunción para celebrar unas rogativas a causa de unas lluvias que amenazaban con arruinar la cosecha de la seda. Trágicamente y debido a un incendio el 6 de septiembre de 1736 se destruyó la primitiva imagen y el retablo mayor, obra de José Muñoz, el "Joven". A la mañana siguiente se removieron los escombros con el fin de hallar la imagen, pero solamente se encontraron fragmentos,

¹ GUEROLA BLAY, Vicente: Una escultura de Andrés Robres y Andrés Paradís. Imagen titular del Monasterio Agustino de Aguas Vivas, Al-Gezira-9 páginas 365 a 379.

² Manuscrito A.M.C. y A.U.L.L.V. (REFm-510.). Ed revisada por: R. Torres, Publicacions de l' Ajuntament de Carcaixent. Sèrie Estudis III, Carcaixent 1986.

entre los que aparecieron las cabezas de la Virgen y del Niño. Los restos fueron recogidos y se depositaron en un arca del archivo del Ayuntamiento. Tras la destrucción de la imagen, el 5 de octubre, se solicita al escultor Andrés Robres y al escayolista Andrés Paradís la realización de una nueva, copia de la antigua. La realización de la imagen se desarrolló en casa del Procurador General del Común. Los fragmentos los cocieron y los molieron. El escultor Andrés Robles vació el pecho de la imagen y colocó dentro de él la cabecita del Niño, y la cabeza de la Virgen la colocó en la parte que corresponde a las rodillas de la imagen y, los polvos, resultado de la molienda de los fragmentos, se incorporaron a la peana. A finales del mes de noviembre la nueva escultura estaba terminada y se trasladó a la parroquia. El 7 de diciembre se pagó a los escultores 55 libras y 3 sueldos. Como conclusión, la imagen, se puede catalogar como barroca, ya que la disposición de los pliegues de la túnica, el manto y la forma de los rostros, con ojos vidriados, son característicos de este estilo artístico. Pero debemos tener en cuenta que la primitiva imagen era de estilo gótico y los escultores tuvieron que basarse en las formas de la primitiva para realizar la copia. Como resultado de esto, se observan unos rasgos hieráticos y cierta torpeza en la ejecución de la imagen; La posición, en cuanto a la Madonna, es representada de pie, con el Niño sostenido sobre el brazo izquierdo y apoyada su mano derecha sobre un bastón. La imagen va vestida con una túnica ceñida a la cintura y, sobre ésta, un manto recogido por delante y una toca que cubre la mitad de la cabeza. El Niño tiene el cabello rizado, tiene la cabeza ligeramente inclinada, pellizca la mejilla de la Virgen con su mano derecha mientras que con la izquierda sostiene el

globo terráqueo. Éste tiene el torso desnudo y esta envuelto en pañales.

Ficha técnica:

Título: Nuestra Señora de Aigües Vives

Tema: Madonna con Niño

Autor: Andrés Robres Miralles (Carcaixent 1680 - Valencia 1763) y Andrés Paradís Soler (Valencia H. 1706 - 1754)

Cronología: Descubierta el 16 de Octubre de 1250.

Dimensiones: escultura de bulto redondo: 58x30,5x30,5 cm

Técnica: estuco de cal y yeso y estructura interna de madera

Procedencia: Monasterio Agustino de Aguas Vivas, Carcaixent (Valencia)

Ubicación actual: Iglesia Parroquial de la Asunción de Carcaixent (Valencia)

2. ¿POR QUÉ REALIZAMOS UNA RÉPLICA DE UN ORIGINAL?

Si nos remontamos por un instante a épocas pasadas, tal como en el Renacimiento, podemos darnos cuenta del primer arranque en la elaboración de copias labradas de estatuas y bustos clásicos cuyo único y más elemental uso venía encaminado a la ornamentación, a quehaceres académicos e incluso, a métodos de sustitución. Pero será en el siglo XIX cuando gracias a los descubrimientos arqueológicos desencadenados junto con los sucesivos traslados y expolios de obras de arte de la Antigüedad Clásica a museos europeos e instituciones académicas relacionados con las Bellas Artes, cuando se crean talleres de vaciados en escayola de reproducciones, intercambiándose las entre ellos con fines a su estudio y a la práctica del dibujo y el modelado.

Son muchas las ventajas en la reproducción que nos proporciona la evolución de las técnicas³, a causa de la aparición de nuevos materiales y tecno-

³ Existe una evolución en las técnicas de realización de moldes: moldes de una pieza, moldes de dos piezas, moldes perdidos, moldes de gelatina, moldes de plastoflex, moldes de latex, moldes de alginatos hasta llegar a los moldes de caucho silicónico; pero ahora bien, este tipo de reproducciones se utiliza con materiales que pueden pasar de estado líquido a sólido.

logías. De entre ellas, –la factible manejabilidad, la fidelidad en la impronta ...– a nosotros nos interesa, la más significativa y primordial, que es la **conservación, el mantenimiento y preservación** de la obra original y por tanto, la supervivencia de su función devocional al culto con fines a la preexistencia de generaciones futuras. Ahora bien, todo ello bajo un estudio, análisis e investigación tanto de los materiales así como en una competente y cualificada maniobrabilidad⁴.

Es nuestro caso, la Imagen titular del Monasterio Agustino de Aguas Vivas, donde se manifiestan toda una serie de alteraciones (físicas, estéticas y éticas) que han modificado y cambian en el transcurso de los años el aspecto original de la pieza suscitando de forma alarmante la sustitución de ésta por otra de idénticas características. Por tanto, lo que se pretende con esta intervención es conservar⁵ el Patrimonio litúrgico en su estructura, composición y forma, así como, en la estética, funcionalidad y devoción en vistas a la preservación futura.

3. ESTUDIO ANALÍTICO⁶

Imagen documentada a mediados del siglo XVIII y reconstruida posteriormente tras un incendio, fue realizada en estuco de cal y yeso, y debido a la forma de su volumetría y tamaño implicaba poca dificultad a la hora de realización de un molde flexible de elastómero silicónico con caja rígida.

Por otra parte, tras los estudios analíticos de los diferentes estratos, eran las sucesivas capas de repinte de composición sintética las que formaban la policromía

de la imagen sirviendo al mismo tiempo de capas de protección de la misma.

Se han identificado tres intervenciones sucesivas (ver tabla 1) superpuestas a lo que parece ser la policromía original. La primera intervención está realizada con blanco de plomo sobre el cual se aprecia una fina capa de barniz. Una segunda intervención, o una segunda capa, ya que el pigmento utilizado es el mismo que en la capa más interna, aparece aplicada sobre esta primera. Sobre ella se aprecia una gruesa capa de barniz. La segunda intervención claramente identificada, que presenta una tonalidad amarilla, está hecha a base de litopón y cargas dolomíticas y síliceas y en su parte superior aparece una capa fina realizada con tierras rojas, a modo de pátina o imprimación rojiza. Esta imprimación solo se ha hallado en dos de las muestras analizadas por lo que cabe pensar que es una capa aplicada en determinadas zonas en las que se ha querido reforzar la tonalidad. En alguna muestra se observa una capa orgánica en la parte superior. Finalmente, se observa una tercera intervención realizada con materiales más modernos que comprende dos capas, una más interna preparatoria realizada con litopón y la capa pictórica realizada con pigmento de titanio, blanco de estaño y tierras.

4. ENSAYOS PREVIOS

Gracias a los avances técnicos experimentados y a la amplia gama de los posibles materiales empleados, la metodología a seguir se basó en tratamientos previos con análisis de diferentes mate-

⁴ Siempre se ha tildado, desde el punto de vista de la Conservación y Restauración, que el hecho de realizar un molde sobre un original conlleva un resultado negativo sobre la pieza; sin embargo, este tratamiento conlleva un trabajo minucioso práctico y técnico, en estudio tanto de los materiales que conformarán el futuro molde como el estado de conservación y factores de alteración que irrumpen la obra.

⁵ La intervención de conservación es una operación cuya finalidad es prolongar y mantener el mayor tiempo posible los materiales de los que está constituido el objeto – análisis de factores de deterioro, su prevención, mantenimiento ordinario, etc.-.

⁶ Equipo de trabajo: Realización de informe e interpretación de resultados. Realización de análisis por LM y SEM/EDX : Dra. María Teresa DOMENECH CARBÓ; Realización de análisis cromatográficos: M^o José CASAS CATALÁN. Informe analítico N^o 11/03 .Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

riales filmógenos⁷ –desmoldeantes– como medio y principio óptimo de protección y consolidación de la pieza a intervenir ,y, como medio viable en la extracción del molde y la fiabilidad de la impronta.

De entre los materiales que actualmente se comercializan, y tras las diferentes catas realizadas a la pieza, se optó por una solución con alcohol polivinílico (insoluble en disolventes orgánicos y sólo soluble, prácticamente, en agua), aprovechando una doble característica, como separador y por otra parte como consolidante.

5. PREPARACIÓN Y REALIZACIÓN DEL MOLDE DE ELASTÓMERO SILICÓNICO CON CAJA RÍGIDA DE POLIÉSTER

Tras un estudio exhaustivo de la pieza, analizando las posibilidades de la realización del molde y los viables problemas que podrían surgir, se comprobó que era posible la ejecución de un molde de elastómero silicónico.

Se extrajeron muestras para analizar y saber con exactitud cual era la composición de la capa pictórica y cual era la composición del mortero con el que se había realizado la imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas; partiendo de esta información, se procedió a la preparación de la imagen para la posterior realización del molde.

La intervención empezó con una limpieza superficial de la obra. Se aspiró el polvo acumulado en la superficie con la ayuda de una paletina de cerdas blandas, además de retirarse mecánicamente restos de cera producidos por la combustión de velas.

Con la imagen limpia, se pasó a consolidar las zonas con problemas de escamación, fisuras y superficie de faltantes. Este proceso se realizó inyectando Primal AC 33 en distintas proporciones 10-40 % en agua desionizada.

En el momento que ya conocíamos el desmoldeante que se iba a utilizar se procedió a reintegrar las pequeñas pérdidas y fisuras con resina epoxi termoestable de dos componentes. Todo seguido y después de tener la imagen perfectamente reintegrada en su volumetría, se procedió a darle tres capas de alcohol polivinílico, creando una película imperceptible que además de consolidar y proteger las zonas donde la capa pictórica estaba más alterada, nos serviría de desmoldeante en la posterior colada del elastómero silicónico.

Se realizó mediante un tablero de conglomerado, una base rígida, que se atornilló a la peana de la imagen. Esta base rígida nos serviría para poder sujetar la futura caja de poliéster, que a su vez inmovilizará el elastómero silicónico. Se estudió detenidamente la imagen calculando por donde debían ir las cajas que conformarían el total del molde. El molde estaría formado por cuatro cajas; tanto la parte delantera como la trasera estarían formadas por dos cajas cada una.

Como último paso de preparación de la imagen antes de iniciar la realización del molde, se recubrió de film de plástico transparente para evitar el engrasado innecesario de la imagen al estar en contacto con la plastelina.

A partir de este momento se empezó a realizar el molde. Primero se colocó la plastelina de 4-5 mm. de grosor en la sección donde habíamos delimitado la primera caja. Al colocar esta plastelina se debe tener en cuenta, colocarla de forma para general una superficie sin ninguna contrasalida. La caja rígida que la sostendrá debe salir sin tener ningún problema de enganche con la silicona. Se realiza también una pestaña o tabiques alrededor que sirve de enganche de la silicona a la caja de poliéster y un futuro bebedero por donde se colará la silicona. El volumen ocupado por esta

⁷ Existen diferentes tipos de productos separadores tanto naturales como sintéticos –origen comercial–: jabón, látex, vaselina, cera desmoldeante, alcohol polivinílico, etc.

plastelina será posteriormente ocupado por el elastómero silicónico.

El siguiente paso a realizar es la aplicación del poliéster para la realización de la caja. Para la preparación de este poliéster tixotrópico se mezcló sulfato cálcico y sílice coloidal para hacerlo más denso y evitar descolgamientos a la hora de aplicarlo. Cuando se observó que la viscosidad era la idónea, se mezcló el correspondiente catalizador de peróxido de metil-etil-cetona con el preparado de poliéster. Se aplicó una primera capa con paletinas sobre la plastelina. Seguidamente se aplicaron pequeños trozos de mat velo superficial⁸ hasta conseguir una primera capa más o menos uniforme a la que le siguen dos o tres capas más de mat 300 (fibra de vidrio gruesa) consiguiendo un grosor uniforme que oscila entre los 4-6 mm.

Este procedimiento de aplicación de la plastelina y del poliéster tixotrópico se realiza del mismo modo en las restantes piezas. En los tabiques o pestañas se aplica vaselina o cera microcristalina para que no se peguen los distintos tabiques.

Finalizadas las cuatro cajas, se procede a cortar uniformemente los tabiques o pestañas mediante un micromotor con disco de corte reforzado, lijado de los bordes con disco abrasivo y hacer los agujeros con un taladro y brocas de metal, para la sujeción de las cajas entre ellas, y al tablero que sujetamos anteriormente a la peana de la imagen, con tornillos pasados y apretados con palometas.

El posterior paso es abrir la primera caja que se hizo, retirar la plastelina, retirar el film transparente y delimitar el contorno en plastelina de la caja para evitar fugas de silicona. Este contorno además debemos dejarlo muy trabajado, de superficie fina y perfilada, para conseguir que encajen perfectamente las uniones entre siliconas, evitando de este modo que la futura réplica tenga rebabas de considerable grosor. Limpieza de la parte interior de la caja, primero me-

cánicamente y posteriormente con acetona ayudándonos también con cepillos de cerdas duras trapos e hisopos.

A la caja se le realizaron agujeros de salida de aire en aquellas zonas problemáticas de quedarse estancado el aire y se colocaron tubitos de plástico que hacían de respiraderos.

Cuando ya se tuvo la imagen y la caja preparadas, se dio una mano de vaselina a la imagen y a la parte interior de la caja, para facilitar la posterior apertura del molde. Se cerró el molde, apretando bien los tornillos. Se selló la junta y los tornillos con plastelina y se colocó en posición horizontal para la colada de la silicona.

Preparación de la silicona, silastic RTV 3483/983, mezclándola con el catalizador 83 al 5% y colada de la misma, haciéndolo vibrar para facilitar la salida de burbujas de aire en la silicona.

En las siguientes cajas se repite la operación, solamente cambia que en uno de los lados en vez de encontrarnos con la plastelina, tenemos silicona ya vulcanizada. En esta silicona daremos también una mano de vaselina para evitar que la siguiente silicona que colemos se pegue a ésta.

Cuando se ha realizado la colada de silicona en todas las cajas y tras la catalización de la última, se procede a la apertura del molde. -Con el bastón se realizó la misma metodología que con la imagen-.

Tras la obtención del molde, se procedió a la retirada del alcohol polivinílico, mecánicamente o con hisopo humedecidos en agua desionizada. Una vez retirado el alcohol polivinílico se reintegró cromáticamente las lagunas que ya existían antes de nuestra intervención.

6. MÉTODO DE SUSTITUCIÓN: LA RÉPLICA

El término “réplica”, se confiere desde el punto de vista de la conservación, como la copia o reproducción artís-

⁸ Fibra de cristal, formada por tejido de cristal triturado y rearmado con tela.

tica idéntica respecto el original, con unas características similares o semejantes llegando en ocasiones a la "falsificación". En nuestro caso, y, según los estudios realizados, se consigue mediante el procedimiento anteriormente citado, con molde de elastómero silicónico y caja rígida de poliéster -entre otros-; adquiriéndose negativos e improntas del original con una fiabilidad y precisión envidiable para décadas anteriores. Es por ello, y gracias a los avances en la investigación referente a las siliconas⁹, se acometan estas intervenciones para la mejora y salvaguarda de estos bienes culturales. No obstante, y tal como se ha tratado con antelación, no quiere decir que sea la panacea este sistema de sustitución, pues los nuevos avances digitales y de pantógrafo lo difieren por su alto coste económico.

Actualmente, se ha afianzado la práctica de la obtención de réplicas con morteros, o mezclas de resinas y áridos, similar al litotipo del original en sustitución de la obra, ya que en ocasiones su estado y manipulación manifiesta una alteración prácticamente irreversible.

Superados, por tanto, los materiales tradicionales, porosos, higroscópicos y rígidos, la ausencia de poros en el mortero propuesto, es el argumento que consideramos más importante en la realización de réplicas, dentro de los métodos de sustitución en una intervención de Conservación y Restauración de escultura. En otras palabras, el poro es la vía por la que se adentra toda partícula que causa su deterioro, como igual sucede con los morteros de base hídrica.

Por tanto, el método planteado de estratificación para el desarrollo de la réplica ha venido condicionado por el tamaño y su peso. Se pretendía conseguir un peso que difiriese del original, por la función que iba a cumplir, pues no necesitaba un peso excesivo como tal. Se optó, por dicho procedimiento, garantizando una

impronta fiel y evitando tensiones que afectasen la estabilidad del mortero y el aspecto formal de la propia reproducción.

Una vez planteado esto, el método de trabajo en la realización del mortero se procedió de la siguiente manera:

El molde tras construirse en cuatro partes, sólo se dividió para esta operación de estratificación en dos, una delantera y otra trasera; Con este sistema se puede operar con el molde abierto, posibilitando un satisfactorio acceso por todo él, además de facilitar la aplicación del mortero sobre toda la superficie de la impronta en negativo de las dos piezas que conforman dicho molde.

Para este tipo de método, se empleó resina de poliéster acelerada (octoato de cobalto), incorporándole una carga de polvos de talco industrial pigmentado (1:2 vol), formulando la mezcla con el catalizador (peróxido de metil-etil-cetona), y removiéndolo bien aplicándola todo seguido a pincel sobre el molde, abierto y en posición horizontal. Comenzada la gelificación se procedió al montaje de las dos cajas de soporte o contramoldes con sus concernientes membranas de silicona. El ajuste de las dos cajas se realizará mediante tornillos con palomillas por las perforaciones taladradas en las pestañas de ambas juntas.

Una vez el molde está montado, aplicaremos una segunda capa para cubrir las juntas de separación de ambas partes del negativo de elastómero silicónico; A fin de evitar un cambio cromático en la unión de las juntas, se preparará la cantidad de mortero correspondiente para dos aplicaciones. Se formula la mitad para la primera impregnación, y el resto para la segunda, obteniendo una homogeneidad de textura y color en superficie.

La operación finalizó depositando las sucesivas capas mediante el procedimiento de volteo. El molde suspendido de una cruzeta facilitará el sistema de volteo.

⁹ Estudios e investigaciones realizadas por la empresa Dow Corning. Suministro de fichas técnicas sobre los diferentes materiales a utilizar.

La reproducción quedó hueca y con una ligereza de peso; Por el contrario, y debido a la función de culto que desempeña la pieza, en la zona de la peana se introdujo una pletina de hierro con rosca para el sostén de la misma conservando las mismas características que el original.

Una vez polimerizado el mortero se inicia el desmoldeo consiguiendo una copia con idénticas características. Posteriormente, se retoca la superficie de las posibles pequeñas imperfecciones, rebabillas de las juntas. El acabado superficial fue mínimo, ya que lo que se pretendía, desde el primer momento, era conservar la textura¹⁰ que el original mantiene por las sucesivas capas de repinte.

7. CONCLUSIONES

Debido a la importancia histórico artística de muchas obras y por su mala manipulación y ubicación, los restauradores nos vemos en la necesidad de crear una copia para la conservación de la pieza original en condiciones óptimas.

¿Cómo realizar esta copia? A la hora de intervenir en una obra artística, siempre surge esta pregunta. El criterio principal por el que se rige nuestra profesión es la intervención mínima en la obra. Si nuestra intervención es mínima en las obras ¿cómo podemos conscientemente someter a la obra a una intervención tan agresiva? Por muchos medios que pongamos a nuestro servicio, siempre se genera una alteración en la obra. Mayor o menor pero siempre se genera una alteración.

¿Vale la pena arriesgarse? Es la siguiente pregunta que nos planteamos. En algunos casos, como el que hemos expuesto, sí. La imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas presentaba numerosas alteraciones; fisuras, pérdidas, lagunas en la policromía y lo más importante era el riesgo de destrucción tanto por factores medioambientales como por una defec-

tuosa manipulación, pues la imagen es trasladada de su ubicación y tratada todos los años como respuesta a su funcionalidad de culto, procesiones, desvestida y vestida, etc. Y el motivo principal era este, salvaguardarla de todos estos factores que impidieran la perdurabilidad de toda joya para el patrimonio y de tanta importancia para los devotos, feligreses y pueblo en general. Además contábamos con la ventaja que por sus características volumétricas, la imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas, no presentaba ningún problema para la ejecución de un molde de elastómero silicónico. Sabemos que los moldes de elastómeros silicónicos no son la panacea. Muchas obras por su configuración volumétrica, sería imprescindible para la realización de un molde de silicona, de un despiece de la obra, ocasionando gravísimas alteraciones a la obra original. Como hemos dicho no era éste el caso. Otro motivo que teníamos a nuestro favor era la cantidad y calidad de películas pictóricas que poseía la imagen. La imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas esta decorada con tres capas de pintura plástica de ninguna importancia histórica. Estas capas de pintura protegían la superficie volumétrica de la imagen, restando totalmente la posibilidad de crear alguna alteración a la imagen en nuestra intervención.

Finalmente, con la obtención de dicho molde, se creó una réplica o copia mediante resina de poliéster que, careciendo de importancia artística, adquiere protagonismo impidiendo todo deterioro pernicioso sobre la original. Esta réplica es la que sufrirá todos los años la manipulación y trato por parte de los fieles, mientras que la imagen original perdurará resguardada en su ubicación tradicional, en su altar. De este modo aseguramos la conservación y perdurabilidad de la imagen titular del Monasterio Agustino de Aguas Vivas.

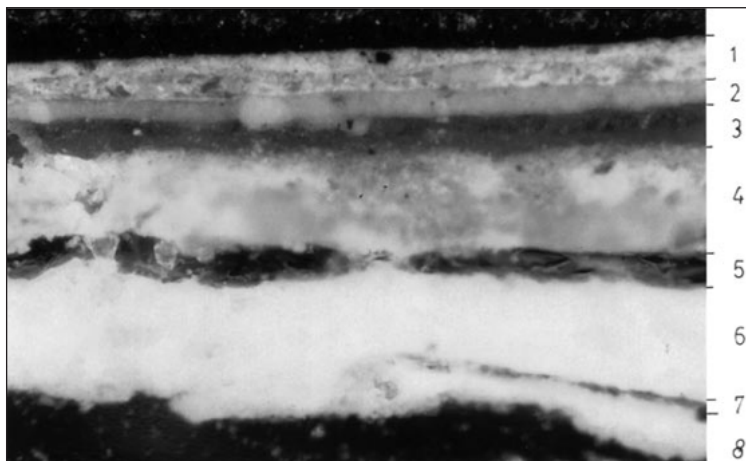
¹⁰ El acabado superficial se realizó mediante escalpelo recortando las rebabas sobrantes y la posterior limpieza integral mediante acetona eliminando el estireno que se produce en la superficie del molde

TABLA 1

Muestra referencia: 1; Policromía original

Descripción: Muestras de capas pictóricas. Fragmento suelto junto a la peana.

MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
Microfotografía 1 : Luz incidente, XPL, x100. Microfotografía 2 : Luz incidente, XPL, x200.		
TERCERA INTERVENCIÓN	CAPA 1 :	Capa pictórica realizada con blanco de plomo, óxido de hierro, blanco de estaño y tierras y pigmento de titanio. Espesor : 36 µm.
	CAPA 2 :	Capa preparatoria de la anterior realizada con litopón. Espesor : 21 µm.
SEGUNDA INTERVENCIÓN	CAPA 3 :	Capa orgánica. Espesor : 30 µm.
	CAPA 4 :	Capa pictórica realizada con dolomía y sílice. Espesor : 86 µm.
PRIMERA INTERVENCIÓN	CAPA 5:	Capa orgánica. Espesor : 22 µm.
	CAPA 6:	Capa pictórica interna integrada por blanco de plomo. Espesor : 144 µm.
PINTURA ORIGINAL	CAPA 7 :	Capa orgánica. Espesor : 5 µm.
	CAPA 8 :	Capa pictórica realizada con blanco de plomo. Espesor: 100 µm.
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA (SEM)		
Microfotografía 1 : Electrones retrodispersados 160 Fotografía de la sección transversal.		
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
CAPA 1 :	Spot 1 y 4: blanco estaño, pigmento de titanio y tierras. Spot 2: blanco de plomo. Spot 3: negro de marte.	
CAPA 2:	Spot 1: litopón.	
CAPA 3:	Spot 1: dolomita.	
CAPA 4:	Spot 1: sílice. Spot 2: dolomita.	
CAPA 6:	Spot 1: blanco de plomo.	
CAPA 8 :	Spot 1: blanco de plomo	



Microscopía óptica:

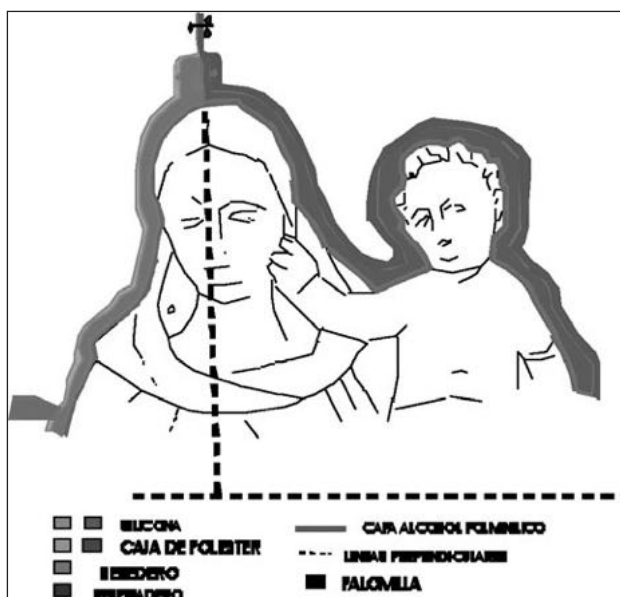


Diagrama 1 Fases y materiales del molde de elastómero silicónico y caja rígida



Fig. 1. Original a intervenir.



Fig. 2. Preconsolidación.



Fig. 3. Realización del molde.



Fig. 4. Apertura del molde.



Fig. 5. Réplica.

BIBLIOGRAFÍA

- BRANDI, Cesare: "Teoría de la Restauración"; versión de M^a Ángeles TOAJAS ROGER, Alianza Editorial.
- CAMI, T. / SANTAMERA, J.C.: La técnica y el arte de la escultura en piedra explicados con rigor y claridad, Colección Artes y oficios, Parramón
- CENNINI, C. (1988): El libro del arte. Editorial Akal, S.A. Madrid.
- CHAVARRIA, Joaquim (1999): Moldes, Aula de cerámica, Parramón Ediciones S.L.
- CHAVIGNER, F (1987): "Les silicones elastomeres RTV, e le polyrethane expansé appliqués au moulage de statues-menhirs » Journées sur la Conservation- Restauration de Biens Culturels. Recherches et techniques actuelles. París,
- GAURICO, P, (1989) : Sobre la escultura. Editorial Akal, S.A. Madrid.
- GONZÁLEZ M^a L. (1994) Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Ministerio de Cultura.
- HERMANN, B. (1985): Materiales y técnicas de arte. Madrid,.
- HORIE, C.V. (1987): "Materials for Conservation. Organic Consolidants, adhesives and coatings". 2º ed. Kent: Butterworths.
- LAZZARINI, L. Y LAURENZI TABASSO, M. (1986): Il restauro della pietra, CEDATY, Casa Editrice Dott, Antonio Milani
- LÓPEZ JIMENO, Carlos (1994): Manual de rocas ornamentales: prospección, explotación, elaboración, colocación Entorno Gráfico S.L., 2º edición Madrid,
- LÓPEZ JIMENO, Carlos (1996): Áridos: manual de prospección, explotación y aplicaciones, Entorno Gráfico S.L., Madrid,
- MACARRÓN MIGUEL, A. (1995): Historia de la Conservación y la Restauración Tecnos. Madrid.
- MACHI, A. y otros (1976): Técnicas de la escultura. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- MARTINEZ, B.; TOLEDO, E. (1993): "Moldes de silicona para piezas de Madera procedentes de barcos sumergidos". "Pátina", Vol. 8,.
- MURDOCK, L.D.; DALEY, T (1982): "Progress report in the use of FMC polysulfide rubber compounds for recording archaeological ships, features in a marine environment". The International Journal Of Nautical Archaeology and Underwater Exploration, Vol 11, nº 4,.
- MAYER, Ralph.: "Materiales y técnicas del arte", Tursen Hermann Blume Ediciones.
- PARDO JUEZ, Alfonso (1991): Técnicas de replicado para piezas paleontológicas, Universidad de Zaragoza,
- PASCAL ROSIER: Le Moulage; Ed Dessain et Tolra
- TAMAYO, F (1970): "Las resinas epoxy en la conservación y restauración de obras de arte". Informes y trabajos del ICROA, nº 11, Madrid.
- WARNING, R.H (1982): "El libro práctico del poliéster y la fibra de vidrio", 1978. Trad. Barcelona
- ZAMBRANO, Luis Carlos: "Nuevo procedimiento para la obtención de moldes subacuáticos". Inventor: el mismo solicitante. ES-2 119 649. España. Patente de invención. 9501565. 1995.08.95.
- AA.VV.: "Taller de las Artes", Gran enciclopedia gráfica, Escayola, curso práctico 12, Ed. Iberoamericanas QUORUM
- AA.VV.: Introducció als materials polimèrics i compostos: Renaixença i futur, Monografies de la U.P.V. sobre ciència, tecnologia i art

EQUIPO RESPONSABLE

José Vicente Grafiá Sales Profesor AYEU del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. E-mail: jograsa@crbc.upv.es

Javier Mas Barberá Becario de Investigación en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. E-mail: jamasbar@bbaa.upv.es

Camino de Vera s/nº. 46022 VALENCIA

“¿COPIAR O NO COPIAR? HE AHÍ LA CUESTIÓN
(LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN LA ÉPOCA
DE LA CLONACIÓN GENÉTICA)”

Ascensión Hernández Martínez
Universidad de Zaragoza

“Nadie recordaba el original. Todo es una copia, un eco del pasado, pensó el profesor Solanka. Una canción para Jennifer. Vivimos en un mundo retro y yo soy una chica retrógrada.”
Furia, de Salman Rushdie, 2001

ellos la gran sala de reproducciones del Victoria&Albert Museum de Londres, en la que se conservan copias históricas (dibujos, pinturas y esculturas) de las más grandes obras de arte de la humanidad, incluida la reproducción a tamaño natural del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

1. INTRODUCCIÓN

La copia de obras de arte ha sido una práctica generalizada a lo largo de los tiempos¹, además de dar lugar a un notable y próspero comercio desde el siglo XVI hasta nuestros días². Copiar era también el sistema de instrucción de los artistas durante siglos; dibujar las obras de los grandes maestros servía para ejercitar la mano y aprender el canon de estilo. De este ejercicio practicado a lo largo de los siglos nos quedan numerosos y hermosos testimonios hoy guardados en nuestros museos, destacándose entre

Menos habitual ha sido la reproducción de edificios, no obstante es un fenómeno creciente desde el siglo XIX, momento en el que a través de la historia del arte se codifican los grandes estilos artísticos que después pasarían a ser recreados en la arquitectura ecléctica del momento. Sin embargo en dicha centuria, la copia implica mejora ya que –por citar al gran arquitecto francés– Viollet-le-Duc no copia, sino que completa y añade aquello que le falta al monumento reconstruido o desaparecido. Al mismo tiempo aparece una co-

¹ Un magnífico estudio de la historia de las copias y sus diversas funciones a lo largo de la historia ha sido realizado por Agnès Le Gac; cfr. LE GAC, Agnès: “Les copies et leurs fonctions”, en CRBC, pp. 3-25. Otro estudio interesante es el realizado por la restauradora Consuelo Dalmau clarificando las diferencias entre copias y falsificaciones; DALMAU MOLINER, Consuelo: “Estudio de las falsificaciones”, en *Revista de Museología*, nº 14, 1998, pp. 180-183. Por último, un reciente estudio sobre el tema aparece en el libro de Román Gubern: GUBERN, Román: “Imágenes falsificadas”, capítulo II de la obra *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004, pp. 51 a 68.

² Un ejemplo del notable nivel de las falsificaciones se ha podido comprobar este año en la exposición ‘*Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra otto e novecento*’ celebrada en Siena, en el complejo museístico del Ospedale de S^a M^a della Scala, del 18 de junio al 3 de octubre 2004. En esta exposición podían contemplarse espléndidas obras ‘originales’ pintadas por el artista Icilio Federico Joni a la manera de Lorenzetti, Francesco di Giorgio Martin y otros, hasta pasar por obras antiguas. Son numerosas también las publicaciones en torno a célebres ‘copistas’, entre las que destaca las memorias de quien pasa por ser uno de los más famosos falsificadores: Eric Hebborn; cfr. HEBBORN, Eric: *Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1994 (edición original 1991); además de la propia autobiografía de Federico Joni, escrita en 1932 (*Le memorie di un pittore di quadri antichi*).

riente de pensamiento violentamente opuesta a este tipo de intervenciones por considerarla un atentado contra la memoria histórica y material del monumento. Los intelectuales y artistas John Ruskin y William Morris abrieron este debate: para ellos un edificio en ruinas está muerto y no debe ser reconstruido, ni mucho menos copiado.

Una visión nueva del tema es la que aporta el arquitecto italiano Luca Beltrami a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su teoría del *restauro histórico* mantiene que es legítimo realizar copias exactas sin ninguna mutación, con los mismos materiales e idéntica decoración (a diferencia de las reconstrucciones de Viollet que completan y mejoran el original en las partes ausentes o desaparecidas), si tenemos documentación histórica y gráfica que lo permita; todo ello justificado en virtud de la recuperación de unos valores simbólicos, artísticos y urbanos que no pueden perderse, en especial cuando se trata del carácter o espíritu de una ciudad. Tal fue el caso de la reconstrucción del Campanile de Venecia tras su hundimiento en 1902, que provocó un importante debate en el momento³. Las obras concluyeron en 1912 y a pesar de ser una obra formalmente mimética respecto a su original, tanto en la estructura como en los materiales se utilizaron técnicas y procedimientos nuevos para asegurar la existencia del nuevo monumento, de este modo se evitaban los problemas que habían conducido a su desplome. La nueva torre que se construyó con hormigón en los cimientos, estructura y cúspide, pesaba 2.000 toneladas menos que la antigua. La perfección de la reproducción da lugar a una falsificación



Fig. 1. Reconstrucción del Pabellón L'Esprit Nouveau de Le Corbusier en Bolonia (Italia).

Foto de la autora

material, aunque los argumentos presentados en su defensa aludían a la voluntad ciudadana que reclamaba la torre y la necesidad funcional y simbólica de la misma que urgía su reconstrucción como pieza clave en el urbanismo de la ciudad y elemento de refuerzo del sentimiento colectivo veneciano.

A partir de este caso se han suscitado otros muchos debates a raíz de reconstrucciones similares a la veneciana. Podemos citar las de la Casa Mackintosh en Glasgow, el Pabellón de L'Esprit Nouveau construido por Le Corbusier para la Exposición de Artes Decorativas de 1925 en París y ahora situado en Bolonia (Italia)⁴ o el Pabellón soviético diseñado por Melnikow para esa misma exposición, reconstruido recientemente en el contexto del Parc de la Villette de la capital francesa⁵. Obras sobre las que no acabamos de llegar a un acuerdo, celebradas por unos, denostadas por otros que las encuentran demasiado próximas a los numerosos parques temáticos que llenan Europa y Estados Unidos en la actualidad y que nos advierten del peligro de reduccionismo del patrimonio

³ Una buena aproximación a la figura del arquitecto italiano Luca Beltrami, así como al resto de la teoría e historia de la restauración en Italia es la realizada por la Profesora M^a Piera Sette; cfr. PIERA SETTE, M^a: *Il restauro in architettura. Quadro storico*. Torino: UTET, 2001.

⁴ La historia de esta reconstrucción viene descrita pormenorizadamente en: GRESLERI, Giuliano: *L'Esprit Nouveau. Parigi-Bologna. Costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*. Napoli: Electa, 1979; VVAA.: *Il Padiglione dell'Esprit Nouveau e il suo doppio. Cronaca di una ricostruzione*. Firenze: Alinea Editrice, 2000.

⁵ COHEN, Jean Louis: "Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione", en *Casabella*, n^o 529, 1986, pp. 40-51.

a parque temático, un fenómeno advertido ya por muchos estudiosos⁶. Por no mencionar el hecho de que las reconstrucciones se realizan sin la presencia, autorización ni control intelectual de los autores de las mismas, un problema similar al que plantea la realización de copias en bronce tras la muerte del escultor-autor.

Pese a las críticas, la reconstrucción del Campanile de Venecia abre el siglo XX como un hito cultural de la filosofía del *'com'era e dov'era'* que continúa todavía hoy, a un siglo de distancia, inspirando operaciones similares. En España, entre otros casos que estudiaremos, debemos incluir la campaña desarrollada desde un importante periódico local para conseguir la reconstrucción de la desaparecida Torre Nueva de Zaragoza⁷, una bellísima torre mudéjar del siglo XVI demolida a finales del siglo XIX. Asimismo en Europa se encuentran numerosos ejemplos; entre ellos la réplica fiel del original Globe Theatre de

Shakespeare construida hace unos años en la zona del Bankside (rivera del río Támesis) de Londres⁸, o el proyecto (en debate) de reconstrucción del castillo imperial de Berlín. Construir la réplica de este edificio, situado en el centro de la capital alemana, donde hasta 1918 residió Guillermo II, requiere la demolición del Palacio de la República, un símbolo de la extinta República Democrática Alemana (RDA), toda una operación de 'limpieza ideológica e histórica' en el acelerado proceso de refundación urbanística experimentado por la capital alemana⁹. Obviamente existen legítimos casos en los que la reconstrucción viene dictada por una urgente necesidad social: la de restañar las heridas, cicatrizando en la memoria colectiva episodios tan dolorosos como los experimentados durante la Segunda Guerra Mundial. Esto explicaría tanto la reconstrucción de Varsovia como la de muchas otras capitales y ciudades europeas, en Italia y Alemania por ejemplo¹⁰, si bien no es

⁶ El arquitecto y crítico Luis Fernández Galiano entre ellos: “Bajo el liderazgo imperioso de Disney, la cultura del *facsimil* se precipita unánimemente sobre el planeta (...) Y una confusión visual, por cierto, que también avanza en el continente europeo, donde la creciente implantación de los parques temáticos, con sus arquitecturas *facsimiles*, corre paralela a la transformación de los centros históricos en réplicas afeitadas de sí mismos que los hagan digeribles por el consumo turístico, mientras el desorden físico y simbólico desventura las periferias.” Cfr. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: “Parques de ficciones”, en el suplemento cultural *Babelia* en *El País*, 23 diciembre 1995, pág. 23.

Sobre la estética (y ética) de la arquitectura de los parques temáticos consultar: ALDEN BRANCH, Mark: “Estrategias del ocio. La arquitectura de Disney”, en *Arquitectura Viva*, n° 21, 1991, pp. 13-17; DAVEY, Peter: “La historia en venta”, en *Arquitectura Viva*, n° 25, 1992, pp. 55-57.

⁷ Nos referimos en concreto al periódico *Heraldo de Aragón*.

⁸ BABORSKY, Matteo: “Un teatro modelo”, en *Recupero e conservazione*, n° 10, 1996, pp. 42-50. Esta reconstrucción, realizada de acuerdo a las técnicas constructivas artesanales de la época, tiene como objetivo devolver a la capital inglesa un teatro característico del renacimiento inglés definido como “*monumento popular*” en la medida en que es capaz de “*suscitar emociones colectivas*”; cfr. BABORSKY, op. cit. pág. 50.

⁹ Edificado a comienzos del siglo XVIII y demolido en 1950 para ser sustituido por el Palacio de la República (inaugurado en 1976), el proyecto de reconstrucción está causando una extraordinaria polémica entre los partidarios y los detractores, entre ellos el arquitecto Rem Koolhaas quien apoya a los artistas alemanes que prefieren revitalizar el edificio existente a demoler. Cfr. KRAUTHAUSEN, Ciro: “Los artistas reaniman la memoria de la RDA”, en *El País*, 28 agosto 2004, pág. 29.

El objetivo de los partidarios de la reconstrucción es recomponer la imagen del centro de Berlín, recuperando para la ciudad un elemento clave en su identidad durante más de quinientos años: “*Il Castello era l'unità di misura dell'architettura di Berlino, punto di partenza di un centro concepito con arte, che prima della guerra costituiva un ensemble di rango europeo. Con la demolizione del Castello l'intero centro della città manca di equilibrio. La demolizione del palazzo della Repubblica e la risistemazione dell'area del Castello offrono l'occasione unica di restituire alla città il luogo della sua identità.*”; VON BODDIEN, Wilhelm: “Il castello: *dov'era, com'era*”, en *Lotus International*, n° 80, 1994, pp. 80-81.

¹⁰ *La bibliografía sobre este tema es ya muy extensa, por lo que no podemos reflejarla aquí en su totalidad. Una aproximación inicial al tema puede hacerse a partir de Patrimoine et passions identitaires* (París: Entretiens du Patrimoine, 1997), donde se incluyen los trabajos de Alexander Gieysztor (“La reconstruction polonaise d'après guerre: les cas de Varsovie et de Gdansk”, pp. 303-309) y Etienne François (“Reconstruction allemande: les monuments de Berlin, de la guerre à la réunification”, pp. 311-319). Respecto a las construcciones realizadas en Italia durante la postguerra puede consultarse PIERA SETTE ... op. cit. n.3.

argumento que sirva para comprender porqué casi medio siglo después se continúan realizando operaciones similares (caso de la polémica reconstrucción de la Frauenkirche de Dresde, Alemania¹¹), invocándose la necesidad de superar los traumas sufridos hace tanto tiempo. ¿Las ruinas de la Fraunkirche no eran ya historia? En cualquier caso, este debate en torno a la reconstrucción va a seguir planteándose dado que muchos monumentos continúan desapareciendo debido tanto a contiendas bélicas (caso de la

destrucción del Puente de Mostar, cuya reconstrucción dirige un equipo de profesionales italiano¹²) como a accidentes fortuitos (el incendio del Teatro de La Fenice en Venecia, cuya reconstrucción ha causado tanta polémica en Italia¹³, o la reconstrucción del Teatro del Liceo en Barcelona), a desastres naturales (la reciente desaparición por un terremoto de la ciudadela de Bam¹⁴, Irán, o las reconstrucciones realizadas en Italia en zonas sísmicas¹⁵), a problemas estructurales (Catedral de Noto¹⁶, Torre cívica

¹¹ Sobre este controvertido proyecto: VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando: "La reconstrucción de la Frauenkirche de Dresde", en *Loggia*, n.º 8, 1999, pp. 32-49; BONET, Pilar: "Dresde recupera la Frauenkirche", en *El País*, 18 diciembre 2000; TRIVELLA, Flavia: "La ricostruzione della Frauenkirche a Dresda", en *Recupero e Conservazione*, n.º 6, 2003, pp. 23-26.

La reconstrucción de esta iglesia forma parte de un proyecto más ambicioso de cambio de imagen de la ciudad a través de la recuperación del 'Dresde barroco'. Entre otras actuaciones de mayor alcance se incluyen la reconstrucción del barrio del 'Neumarkt' alrededor de la Frauenkirche, la restauración del Hellerau y de su teatro con la intención de construir una 'ciudad artística de vanguardia' y la recuperación de barrios residenciales de la postguerra que se encuentran muy deteriorados; cfr. FREGNI, M^a Cristina: "Uno spettro si aggira per l'Europa... l'inquietante 'ricostruzione' del Neumarkt a Dresda", en *ANATKH*, n.º 35-36, 2002, pp. 112-121.

¹² ROMEO, Manfredo et al.: "Mostar. Il progetto di un ponte pietra per pietra" en *Recupero e conservazione*, n.º 52, 2003, pp. 66-73 (primera parte), la segunda parte del artículo se publicó en el número siguiente de la revista, *Recupero e conservazione*, n.º 53, 2003, pp. 33-41.

¹³ Es muy extensa la bibliografía que refleja el encendido debate que se desarrolló en Italia a raíz de esta reconstrucción. Una muestra del mismo aparece recogida en el número monográfico que la revista *ANATKH* dedicó a este tema con artículos de Marco Dezzi Bardeschi, Cesare Stevan y Giuseppe Cruciani Fabozzi, entre otros; cfr. *ANATKH*, n.º 13, 1996. Información detallada sobre los criterios, las técnicas y el proceso de reconstrucción del teatro aparecen recogidas en AMENDOLAGINE, Francesco y BOCCANEGRÀ, Giuseppe: *Il decoro della Fenice. Tecniche per la ricostruzione e il restauro degli apparati decorativi*. Venecia: Marsilio Editore, 1997. Y también en la entrevista "Hemos reconstruido La Fenice a partir de la nada" redactada por Milena Fernández en *R&R. Restauración y rehabilitación*, n.º 88, 2004, 36-41. La crónica de la inauguración aparece recogida en FANCELLI, Agustí: "La Fenice suena otra vez", en *El País*, 14 diciembre 2003, pág. 34. En este artículo se recoge la opinión del alcalde de Venecia, Paolo Costa, quien defendía la reconstrucción mimética del siguiente modo: "Recuperar La Fenice era algo que para esta ciudad se situaba más allá del plano cultural. Arrasada por el fuego y rodeada de agua, La Fenice quedaba asociada a la idea romántica de la muerte en Venecia. (...) Queremos borrar ese episodio de nuestra memoria colectiva, volver a ser como antes. No es que estemos en contra de la modernidad, en absoluto. (...) Pero La Fenice tenía que volver a ser como siempre fue."

Un debate similar, aunque de menor proyección y virulencia, se desarrolló en España con motivo de la reconstrucción del Teatro del Liceo de Barcelona, incendiado en 1994, dos años antes del incendio que destruyó La Fenice. En ambos casos la presión social ha apoyado la reconstrucción mimética del interior de la sala, un reto difícil de conjugar con las condiciones necesarias de seguridad y tecnología para el desarrollo de un espectáculo operístico en la actualidad; cfr. PÉREZ ARROYO, Salvador: "Sobre la reconstrucción de los grandes teatros de ópera", en el suplemento *ABC Cultural*, 2 octubre 1999, pág. 50.

¹⁴ CROCI, Giorgio: "La cittadella di Bam dopo il terremoto", en *Monumenti di Roma*, n.º 2, 2003.

¹⁵ Un ejemplo interesante es la reconstrucción de la catedral de Venzone tras el terremoto del 6 de maggio 1976 (FRANCÁ, Giuseppe: "La ricostruzione del Duomo di Venzone", en *Progetto Restauro*, n.º 4, 1997, pp. 5-14). Un análisis crítico global de la diversidad de criterios a la hora de intervenir en monumentos dañados por terremotos en Italia aparece en el trabajo de DALLA COSTA, Mario: "Conservazione o ricostruzione nel Friuli: analisi di una esperienza", en *Tema*, n.º 3, 1994, pp. 5-14 (primera parte); la segunda parte del artículo se publica en la misma revista *Tema*, n.º 4, 1994, pp. 5-13.

¹⁶ El 13 de marzo de 1996 se desplomó por problemas estructurales la nave central, parte de la nave lateral derecha y la cúpula del tambor de la Catedral de Noto, una joya del barroco siciliano. Las obras de reconstrucción finalizarán según las previsiones en octubre del presente año. Cfr. "La cattedrale torna barocca. Cantieri aperti a Noto: restauri con i metodi antichi", en *Avvenire*, 13 marzo 2001, pp. 11. Algunas recomendaciones bibliográficas sobre este caso: TRIGILIA, Lucia: "Noto: un'emergenza continua (1986-1996)", en *ANATKH*, n.º 13, 1996, pp. 66-69; SANTALUCIA, Francesco: "Il progetto di restauro e il restauro a Noto", en *Progettare i restauri. Orientamenti e metodi. Indagine e materiali, Scienza e Beni Culturali*, n.º XIV, 1998, pp. 323-330; VVAA: "La

de Pavía¹⁷) o a atentados terroristas (la reconstrucción o repristinación de la iglesia de San Giorgio Velabro, en Roma, tras la parcial destrucción sufrida a causa de la explosión de una bomba la noche del 27 de julio 1993, un atentado atribuido a la mafia siciliana¹⁸).

Esta situación, junto con la progresiva ampliación del concepto de patrimonio y la diversidad cultural ante los criterios de restauración, ha conducido

a la necesidad de realizar un proceso de reflexión sobre el concepto de autenticidad, tema al que se ha dedicado numerosos seminarios, congresos y reuniones nacionales e internacionales¹⁹. La doctrina internacional ha sido muy clara al respecto hasta hace poco tiempo. En las Cartas Internacionales se prohibía sistemáticamente la reconstrucción o copia de edificios o partes de edificios²⁰, sin embargo hace diez

ricostruzione della Cattedrale di Noto”, en *Manutenzione e recupero nella città storica: conservazione e sicurezza*. Atti del Convegno Nazionale Roma, 7-8 maggio 1999. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1999, pp. 571-578; MAR-SAGLIA, Valeria: “Una riprogettazione migliorativa”, en *Recupero e Conservazione*, n° 38, 2001.

¹⁷ La Torre Cívica de Pavía situada junto a la catedral se desplomó en 1989. Su reconstrucción ha provocado desde entonces un agrio debate político, social y técnico que sigue todavía hoy sin solución. RINALDI, Luca: “A Pavía, com’era e dov’era? Il dibattito sulla ricostruzione della Torre Cívica”, en *Arkos*, n° 6, 1989, pp. 19-22; DEMARTINI, Renata: “Pavía: a sette anni dalla caduta della Torre cívica”, en *ANATKH*, n° 13, 1996, pp. 64-65.

¹⁸ CARBONARA, Giovanni: “Due monumenti danneggiati a Roma: San Giorgio in Velabro e San Giovanni in Laterano”, en *ANATKH*, n° 4, 1994, pp. 29-31; SPAGNESI, Gian Franco: “San Giorgio in Velabro, oggi: una testimonianza archeologica”, en *ANATKH*, n°6, 1994, pp. 36-42; VIVIO, Beatrice: “Il progetto, tra composizione architettonica e restauro. Riflessioni sul restauro della chiesa di San Giorgio in Velabro”, en *Arkos*, n° 5, 2004, pp. 21-29; COLALUCCI, Gianluigi: “El falso histórico”, en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, n° 88, 2004, pág. 10.

¹⁹ En España:

- Curso monográfico “Falsificación y obras de arte: nuevas tecnologías”, celebrado en Reinosa (Cantabria) dentro de los cursos de verano 2002 de la Universidad de Cantabria, bajo la dirección de José M^a Luzón, actas en publicación.

En Italia son los siguientes:

- Seminario “Autentico e non. L’architettura non è un’arte allografica” organizado por el Dipartimento di conservazione e storia dell’architettura del Politécnico di Milano (primavera 1992), cuyas conferencias fueron publicadas en varios números de la revista *ANATKH*, n° 2, 3 y 4, 1993.

- Jornada internacional de estudio “Autenticidad y patrimonio monumental” celebrada el 29 septiembre 1994, en Nápoles en la Scuola di specializzazione in Restauro dei Monumenti, con la participación de eminentes especialistas como Raymond Lemaire, Giovanni Carbonara, Renato De Fusco, Paolo Marconi y Roberto Di Stefano entre otros. Las conferencias fueron publicadas en un número monográfico de la revista italiana *Restauro*; cfr. monográfico “Autenticità e patrimonio monumentale”, *Restauro. Quaderni di restauro di monumenti e di urbanistica dei centri antichi*, n° 129, 1994.

- Congreso *Ripristino architettonico: restauro o conservazione?* (convengo 4-5 aprile 1997, Ferrara). Atti a cura di Luisa Masetti Bitelli e Marta Aroghi Costantini. Fiesole: Nardini Editore. 1999.

- Jornada internacional de estudio *Il restauro fra identità e autenticità. Atti della tavola rotonda ‘I principi fondativi del restauro architettonico’ Venezia, 31 gennaio –1 febbraio 1999*. Venecia. Marsilio Editori. 2000.

En el ámbito internacional:

- *Conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention. Preparatory Workshop (Bergen, Norway, 31 January-2 February 1994)*. Edited by Knut Einar Larsen and Nils Martein. Tapir Publishers, 1994. Incluye -entre otros- trabajos de Jukka Jokilehto, David Lowenthal y Raymond Lemaire.

- *Nara Conference on Authenticity. Proceedings*. Edited by Knut Einar Larsen. UNESCO. ICCROM. ICOMOS. 1995.

²⁰ Entre otras referencias deben citarse:

- *Carta de Atenas*, 1931: recomienda el abandono de las restituciones integrales y la conservación escrupulosa de las ruinas.

- *Carta de Venecia*, 1964: aconseja excluir *a priori* cualquier trabajo de reconstrucción.

- *Cartas italianas del Restauro*, 1972 y 1987: prohíben los complementos estilísticos o analógicos y las reconstrucciones.

* Hemos consultado los textos de todas estas cartas traducidos al español en MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José: *Antología de textos sobre restauración. Selección, traducción y estudio crítico*. Jaén: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1996.

- Por último, en el V Congreso Internacional de Arqueología, celebrado en Washington (2003), se llegó a la siguiente resolución: “3°. *Proposed interventions, such as the restoration or reconstruction of sites and artifacts for interpretation and presentation, should be critically assessed beforehand to ensure that authenticity and integrity are not adversely (negatively) impacted.*”; cfr. “Resolutions Relating to the Theme ‘Of the Past, for the Future’ adopted by the WAC Executive in December 2003”, en *Conservation, The CCI Newsletter*, vol. 19, n° 1, 2004, pág. 29.

años (*Carta de Nara*, 1994²¹) se produjo un cambio en esta actitud al aceptarse que el concepto de autenticidad podía tener diferentes sentidos (autenticidad material, autenticidad histórica, etc.) en función de la cultura que lo interpretarse, y por tanto la reproducción de

obras de arte podría aceptarse en determinadas situaciones (*Carta de Burra*, 1999²²). Esta relativización del valor de autenticidad y/o originalidad, recogida ya en la *Carta de Cracovia* 2000²³, que ha suscitado un interesante debate²⁴, viene en parte condicionado por la influen-

²¹ La *Carta de Nara sobre la autenticidad* es el resultado de la conferencia internacional celebrada en Nara, Japón, del 1 al 5 de noviembre de 2004. Entre los acuerdos expresados en el texto se incluyen: "5. La diversidad de culturas y de patrimonio cultural es una riqueza intelectual y espiritual irremplazable para toda la humanidad. Por ello su protección y puesta en valor deben considerarse como factores fundamentales del desarrollo de la humanidad. (...) 9. La conservación del patrimonio histórico en todas sus formas y épocas tiene sus raíces en el valor que se le atribuye a ese patrimonio. (...) 11. Los criterios sobre el valor que se atribuye a un patrimonio varían de cultura a cultura, excluyendo por tanto que los juicios de valor y de autenticidad se basen sobre criterios únicos. Por el contrario el respeto debido a otras culturas requiere que los bienes culturales sean considerados y juzgados dentro de los parámetros culturales a los que pertenece."; "Conferencia de Nara sobre la autenticidad", en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, n.º 11, 1995, pág. 14.

²² La *Carta ICOMOS Australia para Sitios de Significación Cultural*, más conocida como *Carta de Burra* 1979, actualizada en 1981, 1988 y 1999, admite la reconstrucción en los siguiente términos: "Art.º. 18. La restauración y reconstrucción deben revelar aspectos culturalmente significativos de un sitio. (...) Art.º. 20. Reconstrucción. 20.1. La reconstrucción es apropiada solamente cuando un sitio está incompleto debido a daño o alteración, y siempre que haya suficiente evidencia para reproducir un estado anterior de la fábrica. En raros casos, la reconstrucción puede también ser apropiada como parte de un uso o una práctica que preserve la significación cultural de un sitio. 20.2 La reconstrucción debe ser identificable ante una inspección detallada o mediante una interpretación adicional." El texto actualizado de la Carta de Burra ha sido publicado en español en *¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad. Un valor de los bienes culturales*. UNESCO Perú. 2004, pp. 125-132.

²³ La *Carta de Cracovia 2000* incluye expresamente el reconocimiento a esta relatividad de los valores, así como la posibilidad de aceptar la reconstrucción en determinados casos: "Preámbulo. (...) La pluralidad social implica una gran diversidad en concepto de patrimonio concebido por la comunidad entera. Los monumentos como elementos de este patrimonio son portadores de valores, que pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de los valores identificables en los monumentos constituye, 'cada vez', la especificidad del patrimonio en los distintos momentos de la historia. (...) Objetivos y métodos: 4. La reconstrucción (...) La reconstrucción de un edificio en su totalidad, destruido por un conflicto armado o por desastres naturales, es sólo aceptable si hay motivos sociales o culturales excepcionales que estén relacionados con la identidad de la comunidad entera." Cfr. RIVERA BLANCO, Javier (dir.): *Principios de la restauración en la Nueva Europa. Conferencia Internacional de Conservación Cracovia 2000*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. 2000.

²⁴ La bibliografía sobre el tema es muy extensa, pero nos gustaría recomendar algunos artículos interesantes: GONZÁLEZ, Antoni: "Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad" en *Loggia*, n.º 1, 1996, pp. 16-23; LOWENTHAL, David: "Authenticity: Rock or Faith or Quicksand Quagmire?", en *Conservation. The GCI Newsletter*, vol. 14, n.º 3, 1999, pp. 5-8. Entre los numerosos textos publicados en Italia en relación con este tema (además de los congresos y jornadas ya citadas anteriormente) pueden recomendarse: BRANDI, Cesare: "Originali e copia", en *Il restauro. Teoria e pratica (a cura di Michele Cordaro)*. Roma. 1995, pp. 234-247; BIRIGNANI, Cesare: "Originale o copia?" en GURRIERI, Francesco (et. alt.): *Il degrado della città d'arte*. Firenze: Edizione Polistampa, 1998, pp. 111-136; CORDARO, Michele: "Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico", en id.: *Restauro e tutela. Scritti Scelti (1969-1999)*. Roma. 2000, pp. 178-188.

Por último, quiero prestar especial atención a los trabajos de la Dra. Pilar García Cuetos, Profesora del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo; a ella se deben algunas de las reflexiones más sugerentes e innovadoras sobre el tema de las réplicas arquitectónicas. Cfr. GARCÍA CUETOS, Pilar: "Clones, replicantes y realidades virtuales. Las nuevas caras de la repristinación", en *2ª Bienal de la Restauración Monumental* (actas de la Bienal celebrada en Vitoria, noviembre 2002). Vitoria: Fundación Catedral de Sª Mª, 2004, pp. 117-120; y "Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental", en la revista *Papeles del Puntal Revista de Restauración Monumental*, n.º 2, 2004, pp. 45-82. Quiero agradecer en particular a la Dra. García Cuetos el haberme facilitado este último artículo, un interesantísimo texto que profundiza e intenta explicar los criterios seguidos en algunas reconstrucciones recientes, así como sus valiosos comentarios sobre este fascinante tema. En sus trabajos, en especial el artículo mencionado "Succisa Virescit..." (op. cit.), la autora trata de distinguir en un clarificador ejercicio entre "clones y replicantes", es decir, entre copias fieles (cita como ejemplos el Puente de Mostar, la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo o la reconstrucción de la Fenice en Venecia) y sugerentes reproducciones analógicas (sería el caso de la intervención en el antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia o la reconstrucción de las murallas romanas de Gijón). La tesis sostenida por Pilar García Cuetos es que "toda repristinación arquitectónica precisa, inevitablemente, la repristinación social" (op. cit. pág. 9); asimismo, formula un sugestivo concepto, el de "repristinación fidataria" para referirse a estos casos en los que se recupera el edificio "tal y como la memoria colectiva lo tiene fijado", en su estado anterior inmediatamente a la destrucción (op. cit. pág.9). La autora pone, además, en evidencia la dificultad de justificar teóricamente estas repristinaciones sin alejarse o "abominar" de la teoría del restauro. Por otro lado, señala la contradicción existente en las réplicas entre la necesidad de conservar la autenticidad o sacrificarla en aras de nuevas funciones. Por último, no deja de expresar

cia del pensamiento posmoderno con la negación de los valores absolutos²⁵, pero también por un factor añadido: la percepción de las diferentes maneras de concebir la restauración entre oriente y occidente²⁶. El resultado es una doctrina diferente que plantea, no obstante, nuevas dificultades sobre las que deberemos reflexionar.

El objetivo de esta comunicación es, por tanto, reconstruir la historia reciente de este fenómeno en España (parece que nuestro país se ha situado a la cabeza mundial en la aplicación de nuevas tecnologías en el campo de la ‘clonación de obras de arte’²⁷), a través del análisis de algunos casos significativos valorados críticamente, a la vez que los ofrecemos a la reflexión colectiva como punto de partida para un debate sobre la naturaleza y función del patrimonio cultural en la sociedad contemporánea.

sus temores ante ciertas frívolas reproducciones como la del Mercado del Fontán en Oviedo, poniéndonos en alerta ante la generalización de empresas que este tipo que pueden llevar a una situación en que “*todo monumento podría ser destruido y reconstruido, convirtiendo nuestro pasado en un parque temático*” (op. cit. pág. 14), un temor que compartimos con la Dra. García Cuetos.

²⁵ Los propios restauradores son hoy conscientes de esta situación. Gianluigi Colalucci, restaurador del Juicio Final de Miguel Ángel manifestaba: “*En el campo de la restauración las opiniones son muchas y a menudo divergentes entre ellas. Todo nace de la relación que cada cultura tiene con el propio pasado, con lo antiguo; y tal vez también con la interpretación que cada cultura da al concepto de ‘original’.* Estos dos factores, a mi parecer, varían en el tiempo y en consecuencia también el concepto de restauración, (...)”; COLALUCCI, Gianluigi: “Aún más sobre el tema de la restauración”, en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, n° 12, 1998.

²⁶ Sobre este tema puede consultarse: GAVINELLI, Corrado: “Come si dice restauro in giapponese? Conservazione e rifacimento negli interventi di restauro in Giappone”, en *Recupero e conservazione*, n° 15, 1997, pp. 14-17; y VENEGAS, Fernando y MILETO, Camilla: “El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El santuario de Ise en Japón”, en *Loggia*, n° 14-15, 2003, pp. 14 y ss. Una lectura interesante sobre las diferentes concepciones de los conceptos original y copia es el relato de la experiencia de Michele Cordaro, Director del Istituto Centrale di Restauro, en la formación de profesionales chinos dentro de un proyecto conjunto italo-chino. El periodista norteamericano Alexander Stille da cuenta de ella en su fascinante texto *La memoria del futuro*, donde reflexiona sobre el impacto que tiene en aquel país la visión occidental del patrimonio: “*Le conseguenze del passaggio da una cultura della copia a una cultura che apprezza l’originalità sono tutt’altro che banali. Riconoscere l’importanza della mano originale dell’artista comporta l’accettazione della cultura individualistica occidentale che è agli antipodi della quintessenza della tradizione cinese. In effetti le battaglie di Cordaro, missionario occidentale della conservazione, contro la riproduzione e il rifacimento, sono in stretto rapporto con un altro problema del mondo imprenditoriale occidentale, che deve riuscire a impedire ai cinesi di copiare il software dei computer, i compact musicali e le videocassette dei film, e far loro pagare i diritti. ‘I cinesi hanno una scarsa percezione della proprietà individuale dei monumenti culturali o del patrimonio intellettuale.’ ha detto Ken DeWoskin dell’università del Michigan.”; cfr. STILLE, Alexander: *La memoria del futuro. Come sta cambiando la nostra idea del passato*. Milano: Mondadori, 2003, pág. 77.*

²⁷ Esta es la opinión —obviamente interesada y parcial— de Adam Lowe, Director de la empresa Factum Arte, responsable de las réplicas más publicitadas en los últimos años en España: la Dama de Elche, la neocueva de Altamira y las tumbas de los faraones egipcios Seti I y Tutmosis III. Cfr. catálogo de la exposición: *La Tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del sol*. Museo Arqueológico Nacional de Madrid, septiembre–noviembre 2004. Madrid: Ministerio de Cultura, Fundación Santander Central Hispano y Factum Arte, 2004, pág. 141.

2. ANÁLISIS DE CASOS EN ESPAÑA

“Falsificaciones, copias, kistch, recapturas tangibles, transformación de la idea de historia y monumento del pasado en su capacidad de recuperación...”

Javier Rivera:

De varia restauratione. Teoría e Historia de la restauración arquitectónica, 2001.

2.1. RECONSTRUCCIONES TIPOLÓGICAS

Dos ejemplos actuales en España de esta tendencia son dos pabellones de arquitectura efímera que se encuentran hoy situados en Barcelona. Se trata del *Pabellón de la Exposición Universal de 1929*, obra del famoso arquitecto Mies van der Rohe, que ha sido reconstruido bajo la dirección de Cristian Cirici, Fernando Romas e Ignasi Solá-Morales entre 1983 y 1986, y el *Pabellón de la Exposición de París de 1937*, obra de José Luis Sert y Luis Lacasa, reconstruido en 1992 a iniciativa del Instituto Municipal de promoción urbanística de Barcelona,

bajo la dirección de los arquitectos Miguel Espinet y Antoni Ubach, con Juan Miguel Hernández León. En ambos casos se trata de reconstrucciones realizadas por el valor icónico de ambos edificios para la arquitectura del movimiento moderno, pero no podemos referirnos a ellas sino como ‘falsas maquetas’ porque de acuerdo con la opinión expresada por el eminente restaurador belga Paul Philippot en un reciente artículo²⁸, carecen de la autenticidad definida como el acto creativo y por tanto histórico, que da lugar a la obra de arte y que no puede reproducirse.

2.1.1. PABELLÓN DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1929, DEL ARQUITECTO MIES VAN DER ROHE, BARCELONA, 1986

En el primer caso, la recuperación del Pabellón de Mies se realiza en el mismo sitio en el que estuvo emplazado el original, en el entorno del Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC), dentro de una operación de revitalización de la zona, ya que también el MNAC fue restaurado y reorganizadas sus colecciones en la década de los ochenta del siglo XX bajo la dirección de la arquitecto italiana Gae Aulenti (a quien también se debe la transformación de la estación de ferrocarril Quay D’Orsay de París en museo). Pocos años después, con motivo de las Olimpiadas celebradas en BNA en 1992, en esta zona se situaron algunas de las más llamativas e importantes instalaciones deportivas, como es el Palacio de Deportes diseñado por el arquitecto japonés Arata Isozaki o la torre de comunicaciones de Santiago Calatrava. Cerrando el capítulo de recientes intervenciones en el entorno del Pabellón,

el año pasado (mayo 2003) se inauguró CaixaFórum Barcelona, un centro cultural instalado en la antigua Fábrica Casarramona, cuyo acceso ha sido diseñado nuevamente por Isozaki.

La reconstrucción de este pequeño y delicado pabellón (quizás el edificio más importante de la arquitectura del siglo XX en opinión de Peter Behrens) con los mismos materiales y dimensiones con que estuvo realizado, ha devuelto a la ciudad una obra de quien fuera uno de los arquitectos más destacados del movimiento moderno, el alemán Mies Van der Rohe. En la actualidad es sede del DOCOMOMO Sección ibérica, y curiosamente por su valor simbólico como emblema de la modernidad es utilizado con mucha frecuencia como escenario de numerosos spots publicitarios de productos muy diferentes, lo que por cierto nos produce una cierta tristeza. No es de extrañar, por tanto, que fuera precisamente este valor simbólico de la obra, considerada casi un fetiche del movimiento moderno, el que asociado con la voluntad de Barcelona de presentarse en España y Europa como la capital del diseño moderno, impulsó su reconstrucción, así lo reconocía Ignasi de Solà-Morales quien lo calificaba de icono, a la vez que defendía la reconstrucción no como una copia sino como una ‘reinterpretación’²⁹ de un edificio que –en la opinión de algunos arquitectos, entre ellos los responsables de la reconstrucción–, no era una construcción provisional³⁰. Subyacía aquí el deseo de los arquitectos del presente de apropiarse, hacer suya y reinventar la arquitectura del pasado; en palabras de Solà-Morales, “*la cultura del pasado ha de estar al servicio*

²⁸ PHILIPPOT, Paul: “*La teoria del restauro nell’epoca della mondializzazione*”, en *Arkos*, 2002, n° 1, año 3, pp. 14–17.

²⁹ “*I miei colleghi Fernando Ramos e Cristian Cirici, io stesso e tutti quelli che hanno partecipato a questo lavoro, siamo consapevoli della distanza insormontabile che si interpone tra l’originale e la copia. Non perché la qualità della realizzazione sia inferiore, cosa che non è, o perché non sia possibile sapere esattamente come furono risolti tutti i particolari dell’edificio, bensì per il fatto che ogni copia non è che una reinterpretazione.*”; SOLÀ-MORALES, Ignasi de: “*Ludwig Mies van der Rohe. Barcellona 1929-1986*”, en *Domus*, n° 674, 1986, pp. 76–79.

³⁰ Esta es la opinión mantenida por los tres arquitectos autores de la reconstrucción. SOLÀ-MORALES, Ignasi de; RAMOS, Fernando; CIRICI, Cristian: “*La ricostruzione del Padiglione di Mies a Barcellona*”, en *Casabella*, n° 526, 1986.

del presente”³¹, quizás una afirmación discutible si la consideramos desde nuestra perspectiva como historiadores del arte.

2.1.2. PABELLÓN DE LA EXPOSICIÓN DE PARÍS DE 1937, BARCELONA, 1992

En el segundo caso, el *Pabellón de la República en la Exposición de París de 1937* es una obra de fuerte carga simbólica debido a todos los episodios históricos posteriores. Diseñado por los arquitectos Luis Lacasa y José Luis Sert (cuyos herederos han promovido la reconstrucción del edificio), el Pabellón, además de ser “una gran contribución a la arquitectura racionalista, a la técnica expositiva y al arte contemporáneo” según los expertos³², representaba las ansias de modernidad de un pueblo atrasado y dividido por la contienda bélica.

El esfuerzo de la República por tener una representación digna en París a pesar de la guerra, para poner de manifiesto que ésta se consideraba un accidente a superar, se tradujo en la participación de numerosos artistas que hicieron de esta arquitectura efímera “una *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total en la que arquitectura, escultura, pintura y fotomontaje configuraban un recorrido lleno de movimiento por la realidad de una España desgarrada y esperanzada”³³. Junto con la escultura de Alberto, *El español tiene un camino que conduce a una estrella* (hoy reproducida en el exterior del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid), el Pabellón mostraba la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, la *Montserrat* de Julio Gonzá-



Fig. 2. Reconstrucción del Pabellón Español en la Exposición de París de 1937 en Barcelona. Foto reproducida en la revista *Arquitectura Viva*, n° 15, 1992. Foto de la autora.

lez, *El payés catalán y la revolución* de Joan Miró, y la *Cabeza de Mujer* y el *Guernica* de Picasso. Los carteles y fotomontajes alusivos a la guerra se deben al diseñador valenciano Joseph Renau.

Como en el caso precedente la reconstrucción de este pabellón se ha realizado con absoluto respeto a los materiales y métodos constructivos originales (algunos en desuso), para conseguir una réplica exacta. Asimismo, se ha intentado recuperar la misma disposición del terreno e idéntica orientación del edificio original; sin embargo, el hecho de que la obra se encuentre fuera de su contexto a diferencia del Pabellón de Mies (puesto que el pabellón del 37 se encontraba originalmente en París), no hace sino evidenciar algunos problemas respecto a este tipo de intervenciones. Recogiendo las ideas expresadas por el arquitecto Alfonso Muñoz: “En esta época de la reproductibilidad de la obra de arte, parece que le ha llegado el turno a la arquitectura.”³⁴; un tiempo en el que se han generalizado las copias, lo que sucede es que la copia –siguiendo el discurso del

³¹ Entrevista a Solá-Morales publicada en el suplemento *ABC Cultural*, 2 octubre 1999, pág. 49.

³² MUÑOZ, Alfonso: “Lo efímero permanente. El pabellón de 1937: de París a Barcelona”, en *Arquitectura Viva*, n° 25, julio-agosto 1992. Otras referencias bibliográficas sobre este interesante edificio: MARTÍN MARTÍN, F.: *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1983; y ALIX, J.: *Pabellón Español en la Exposición Internacional de París 1937*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1987.

³³ Cfr. op. cit. nota precedente.

³⁴ Cfr. op. cit. nota precedente. La opinión de Alfonso Muñoz no ha sido la única voz crítica acerca de esta reconstrucción: por ejemplo Luis Fernández Galiano califica la copia del Pabellón como un sucedáneo “reconstruido en Barcelona con tanto rigor aparente como profunda infidelidad y adulteración” y añade “... la cultura del facsímil daña más el monumento que las agresiones del tiempo y la incuria de los hombres”; cfr. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: “Patrimonio materno. La restauración y sus géneros”, en *Arquitectura Viva*, n° 33, nov.-dic. 1993, pág. 14.

filósofo Walter Benjamín- ya no tiene el aura de la obra original, de ahí que Alfonso Muñoz califique este edificio como “*un contenedor sin alma, una maqueta a escala 1:1*”. La pregunta que podemos hacernos, como implícitamente sugiere este arquitecto, es si tiene sentido una operación de este tipo cuando el edificio reconstruido es una hermosa pieza de arquitectura contemporánea que ha perdido quizás lo más valioso, su valor simbólico y cultural, puesto que ni está en el lugar que estuvo ni contiene las obras que le daban sentido. Otro modo de ver las cosas, más simplista a nuestro entender, es reducir la arquitectura sólo al valor formal o espacial. En esta línea se sitúan algunos arquitectos como Jorge Sainz, quien afirma que con estas dos reconstrucciones la Barcelona postolímpica cuenta “*no sólo con toda una colección de ejemplos de arquitectura actual, sino también con dos obras míticas del periodo heroico del Movimiento Moderno, una a escala internacional (el pabellón de Mies) y otra a escala nacional (nuestro revivido estandarte republicano)*.”³⁵. Como vemos, la ‘fetichización’ de la arquitectura del movimiento moderno continúa todavía hoy...

2.1.3. GASOLINERA DE PORTO PI, MADRID 1927, RECONSTRUIDA EN 1996

Construida por el arquitecto Casto Fernández Shaw, esta gasolinera es uno de los escasos ejemplos españoles de racionalismo de raíz expresionista-futurista. El edificio había llegado en buen estado hasta 1977, cuando se destruyó en parte (demolición de la marquesina y de la torre del edificio), reconstruyéndose por acuerdo entre la administración y los propietarios que querían construir otros edificios en la zona.

La reconstrucción se hizo ‘*com’era y dov’era*’, siguiendo una moda internacio-



Fig. 3. Reconstrucción de la Gasolinera Porto Pi. Foto reproducida en la revista *Arquitectura Viva*, n° 50, 1996. Foto de la autora

nal que parece haberse extendido la última década en especial, reproduciendo edificios del movimiento moderno. “*La réplica de Porto Pi se suma así al catálogo de facsimiles de ilustres edificios modernos del que forman parte el Pabellón de BNA de Mies Van der Rohe, el Café Unie de J.J.P. Oud, el Pabellón del L’Esprit Nouveau de Le Corbusier y el Pabellón de la República de 1937, de Sert y Lacasa*”³⁶. En este sentido, el lamentable estado de abandono del delicioso *Pabellón de L’Esprit Nouveau* de Le Corbusier, realizado para la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París el año 1925 y reconstruido en Bolonia (Italia) en 1977, debería resultar ejemplar acerca de la inutilidad del gesto de repetir una obra de arte que en la copia (el clon), está privada de lo más importante: el valor simbólico y su relación con el contexto histórico inmediato. En el caso de este pabellón el contexto permite comprender el valor de vanguardia de la obra de Le Corbusier quien con esta obra rechazaba la estética decimonónica que dominaba las artes decorativas, proponiendo unas for-

³⁵ SAINZ, Jorge: “Reconstruir un mito. El pabellón de 1937, de París a Barcelona”, en *Arquitectura Viva*, n° 21, nov dic 1991, pp. 49-51.

³⁶ *Arquitectura Viva*, n° 50, sept-oct. 1996.

mas más modernas de acuerdo con una nueva etapa y una nueva sociedad, a la vez que buscaba la manera de solucionar de modo racional, económico y hermoso el problema de la vivienda contemporánea mediante construcciones con módulos prefabricados como es el caso de L'Esprit Nouveau. Una lección que tiene validez todavía hoy.

Volviendo a nuestro tema, al final estas reconstrucciones acaban sirviendo:

(1) Para fomentar el peregrinaje cultural de arquitectos e historiadores³⁷ que nos movemos alrededor del mundo en busca de la emoción original perdida que representan estas piezas, todavía obnubilados por la ‘fetichización’ de la arquitectura del movimiento moderno, la mítica materialización de la vanguardia en la arquitectura contemporánea.

(2) Para hacer anuncios publicitarios que se aprovechan precisamente de la fuerza icónica de estas obras, pertuándola y reforzándola. Desde el punto de vista publicitario el movimiento moderno es considerado un símbolo de la modernidad, pero una modernidad ya con el toque de seguridad que da algo convertido en clásico perfectamente aplicable sobre todo al diseño urbano y de mobiliario, tal y como revelan los numerosos anuncios realizados en el Pabellón de Mies de Barcelona.

(3) Como sede de fundaciones, en algunos casos relacionadas con el mundo de la arquitectura, que tienen como objetivo difundir un mayor conocimiento y sensibilidad hacia esta arquitectura. No obstante la falta de conexión entre la copia y el territorio donde se inserta, ya que en algunos ejemplos se trata de obras ‘trasplantadas’ de su lugar de origen, se convierte en un obstáculo insalvable ya que este conocimiento no se llega a producir al no existir una relación histórica real entre la arquitectura y el emplazamiento, el

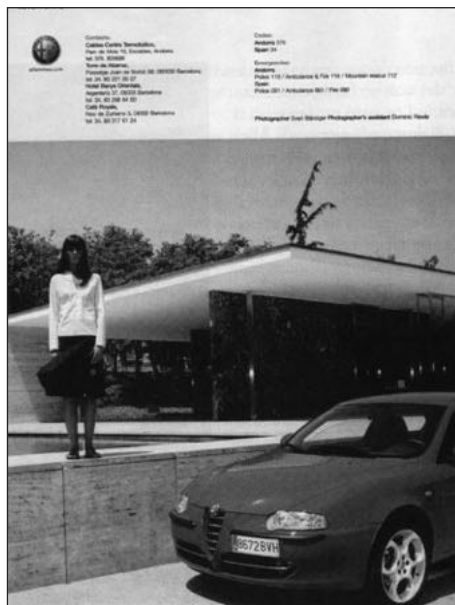


Fig. 4. Anuncio publicitario en el que se utiliza como fondo la reconstrucción del Pabellón de Mies Van der Rohe en Barcelona. Foto reproducida en el libro de Gabriella Lo Ricco y Silvia Micheli: *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*. Milano. 2003.

lugar donde se encuentra, y por tanto los ciudadanos que lo habitan, que no la sienten como suya, sino como un ‘artefacto’ extraño del que no saben muy bien ni época ni autor. Esta situación acaba conduciendo al abandono y a la inutilidad del ‘clon arquitectónico’.

Una cuestión pendiente que no hemos abordado todavía en los casos anteriores es que la reproducción se autodescalifica desde el mismo momento en que atenta contra la naturaleza conscientemente efímera de estas obras (y ello a pesar de la belleza y la capacidad de sugestión que nos producen estas réplicas), puesto que los dos pabellones citados fueron construidos en el contexto de exposiciones temporales, es decir, que su vida desde el momento de su concepción estaba temporalmente limitada. Y esta reproducción que se defiende con el argumento de la existencia de docu-

³⁷ DI MARCO, Teresa, e ORTOLEVA, Pepino: “Viaggiare creando miti. Nomadismo architettonico. Un altro grand tour”, en *Il Giornale dell'Architettura*, n° 19, 2004, pág. 3.

mentos (planos, fotos, diseños originales) que permiten la fidelidad al modelo reproducido, se realiza por supuesto sin el control ni el permiso de los autores de dichas obras y con numerosas alteraciones respecto a la obra original debidas a la rígida normativa actual en materia de construcción. Un símil en el campo de otra práctica artística, la escultura, sería el vaciado en bronce de modelos sin el control del autor, algo que sabemos ha sucedido ya en la historia del arte. ¿Cómo juzgar estética y críticamente entonces estas obras? ¿Podríamos decir que existe una diferencia cualitativa entre estas réplicas y, por ejemplo, el Hotel Venetian de Las Vegas donde se reproducen canales y palacios de Venecia?³⁸

Por otro lado, una vez abierta la puerta a la clonación de obras desaparecidas, puesto que la tecnología lo permite con una calidad cada día mayor³⁹, se nos abre un mundo infinito de posibilidades, puesto que son miles las piezas y edificios maravillosos susceptibles de ser clonados. ¿Por qué no hacerlo? ¿Por qué reproducir un edificio del movimiento moderno y no una iglesia barroca o un palacio del renacimiento? Quizás así conseguiríamos recuperar parte de nuestro patrimonio y por tanto de nuestra identidad... Aunque tengo la sensación de que hasta en esto hay períodos históricos desgraciados (o caídos en desgracia), ya que si bien el movimiento moderno suscita una fascinación tan fuerte como para que desde los años 70 del siglo pasado se estén reproduciendo algunas de sus obras fun-

damentales, otras etapas artísticas todavía no consiguen suscitar tal entusiasmo, me refiero en concreto al arte barroco, tan denostado en los siglos XIX y XX, que todavía hoy sufre de la minusvaloración general y profesional como se aprecia en algunas recientes intervenciones⁴⁰. Más aún, si consideramos legítimo reconstruir la arquitectura, ¿por qué no la pintura o la escultura?, ¿por qué nos limitamos sólo a una práctica artística? ¿O va a resultar que lo que es reprochable como falsificación en el mundo artístico es admisible en el campo de la arquitectura?. Como puede apreciarse, la vía abierta por esta práctica puede conducirnos muy lejos... Y que esta hipótesis que planteamos no es fantasía lo pone de manifiesto el hecho de que en Estados Unidos se están construyendo obras no realizadas de Frank Lloyd Wright a partir de diseños y bocetos del arquitecto⁴¹. Una vez abierta la puerta, realmente no conocemos hacia dónde nos conducirá este camino, por tanto resulta evidente la necesidad de revisar nuestros criterios y replantearnos muchos prejuicios o ideas sólidamente establecidas durante años.

2.2. RECONSTRUCCIONES DIDÁCTICAS

El segundo caso, el de las reconstrucciones didácticas, plantea otros aspectos no menos sugerentes sobre todo porque alude a un tema casi intocable o incuestionable: la necesidad de preservar nuestro patrimonio a la vez que se garantiza el conocimiento del mismo a todos los

³⁸ PIQUER, Isabel: "El Guggenheim abre dos museos en Las Vegas", en *El País*, 7 octubre 2001, pág. 40; "El arte con otro aura: Koolhaas en Las Vegas", en *Arquitectura Viva*, n° 81, diciembre 2001, pág. 5.

³⁹ Información sobre el alcance actual de esta tecnología: TORRE, Teví de la: "Digitalizar el pasado: fáciles para la conservación", en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, n° 73, 2003, pp. 38-43; MARQ: "Proyecto Duple. Tecnología de última generación al servicio de la Arqueología", en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, n° 76, 2003, pp. 58-62.

⁴⁰ Una intervención de este tipo se ha realizado hace unos años en la iglesia de San Pere de Xàtiva, en Valencia; cfr. "San Pere de Xàtiva", en *Loggia*, n° 1, 1996.

⁴¹ BERSTEIN, Fred A.: "Nuevos edificios a partir de visiones de Frank Lloyd Wright", en el suplemento *The New York Times* publicado en *El País*, 23 septiembre 2004, pág. 10. En este artículo se recogen las diferentes iniciativas surgidas en la ciudad de Buffalo (Estado de New York) para atraer más turismo a través de la construcción de tres edificios (una sepultura, un embarcadero y una gasolinera) que el mítico arquitecto norteamericano nunca llegó a terminar ni tan siquiera en planos. Se trata de una inquietante iniciativa que va más allá de la réplica, puesto que consiste en la edificación de algo que no pasó de boceto y cuya materialización se realiza obviamente sin el control del arquitecto.

ciudadanos, tal y como establece nuestra Constitución. Por otro lado, este tipo de reconstrucciones permiten conocer directamente obras que por su lejanía o estado de conservación no son accesibles al público como es la réplica de la tumba del faraón egipcio Tutmosis III que en estos momentos puede contemplarse en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) como pieza estelar de una exposición centrada en las creencias funerarias de la civilización egipcia⁴², o piezas que desgraciadamente no han llegado hasta nosotros como es la desaparecida cruz de Alfonso III reproducida con motivo del año Xacobeo 2004⁴³. No obstante, este loable fin que tiene tan fuerte proyección social puede llegar a ocultar otro tipo de intenciones un poquito más perversas...

La nuestra no es la única voz crítica⁴⁴, se han escuchado bastantes más cuestionando la oportunidad o pertinencia de gastar dinero (generalmente público) en recrear obras desaparecidas o cuyos originales se conservan en museos cuando existe tanto patrimonio real e histórico pendiente de restauración (¿cómo explicar la clonación de la famosa Dama de Elche conservada en el Museo Arqueológico Nacional que hoy se exhibe en el Museo

Arqueológico de Alicante?⁴⁵ ¿tiene algún sentido hacer una copia de una obra tan accesible?). Lo cierto es que en muchos casos, como acabamos de señalar, intervienen factores añadidos como es el desarrollo turístico y la necesidad de contar con nuevas atracciones en determinadas zonas. Más aún, debemos ser conscientes de la época que nos ha tocado vivir, en la que la tecnología y la clonación genética está abriendo unas posibilidades impensables, lógico es por tanto que si clonamos ovejas, nos parezca normal copiar determinados edificios. Es decir, que esta tendencia no hace sino responder a un comportamiento social generalizado.

Traigo aquí como ejemplos dos casos. El primero es una pequeña ermita románica, muy transformada con el paso del tiempo, situada en las proximidades de Barcelona. El segundo es bien distinto, bastante reciente y muy publicitado, se trata de la reproducción de las famosas pinturas prehistóricas de la Cueva de Altamira, situada en Santander.

2.2.1. SAN QUIRZE DE PEDRET, BARCELONA

Esta pequeña iglesia reunía una serie de valores destacados: histórico (“una

⁴² *Heraldo de Aragón*, 22 septiembre 2004, pág. 47. No es ésta la primera ocasión en la que se muestra una réplica en este museo, ya que antes se había reconstruido la tumba del faraón Seti I para una exposición similar realizada en el mismo Museo Arqueológico Nacional de Madrid (2003). Los organizadores de la actual muestra garantizan que el visitante experimentará “la misma sensación de asfixia” que se siente en la tumba original según palabras del Director del Museo, Miguel Ángel Alvira, cfr. artículo antes citado.

Una precisa explicación técnica del proceso de reproducción de ambas réplicas (tumbas de Seti I y Tutmosis III) se ha publicado en el catálogo de la exposición: *La Tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del sol ...* op. cit. nota 27.

⁴³ Esta cruz fue ofrecida por Alfonso III el Magno a la Catedral de Santiago de Compostela y su datación se sitúa en el año 874. Exhibida como distintivo litúrgico en las ceremonias y procesiones celebradas en la catedral gallega, esta obra desapareció en 1906, dejando como único testigo de su existencia una fototipia de Hauser y Menet tomada pocos meses antes de su desaparición.

La cruz se ha reproducido fielmente con motivo de la exposición “Luces de peregrinación”, mediante una combinación de técnicas digitales y artesanales que emulan la talla y el esmalte de la época. Con este mismo criterio de fidelidad se eliminaron deformaciones y agresiones sufridas a lo largo de la historia de la pieza. El objetivo era reproducir la cruz en su momento original. Cfr. GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio (et al.): “Réplica de la cruz de Alfonso III”, en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, n° 84, febrero 2004, pp. 52-57.

⁴⁴ Hace ya más de veinte años, el gran crítico, historiador del arte y experto y teórico de la restauración Cesare Brandi había advertido sobre la pérdida de valor que suponía para cualquier ciudad admitir como natural la sustitución de originales por copias: “*Ma la pervicace illusione che la copia possa sostituire l'originale oltre a legittimare una falsificazione intollerabile, provoca anche un deprezzamento a quel decoro della città che si vorrebbe proprio tutelare.*”; cfr. BRANDI... op. cit. n. 24, pág. 245.

⁴⁵ La réplica de la Dama de Elche fue realizada por la misma empresa que se encargó del facsímil de la cámara mortuoria de Seti I, si bien con una tecnología más avanzada. Según los autores, “*la réplica es indistinguible del original*”; cfr. VÁZQUEZ, Karelia: “La Dama tiene un clon”, en *El País Semanal*, 21 septiembre 2003, pág. 28.



Fig. 5. Reproducción de las pinturas del interior de San Quirze de Pedret. Foto reproducida en la revista *Loggia*, nº 1, 1996.

obra capital de la arquitectura prerrománica y uno de los poquísimos edificios del siglo X que quedan en Cataluña” según su restaurador el arquitecto Antoni González, artístico (en origen estuvo dotado de un importante conjunto de pinturas murales que hoy se conservan en el Museo de Arte Nacional de Cataluña, y según los especialistas es uno de los más ricos de la pintura medieval catalana⁴⁶), ideológico (el siglo X se considera desde una perspectiva catalanista-nacionalista como el origen de Cataluña) y tipológico (puede ser considerado un prototipo

de la arquitectura de la época por la distribución espacial y el tratamiento de la luz). Todos estos valores condujeron a la restauración del conjunto (edificio y su entorno) por el Servei de Patrimoni de la Diputació de Barcelona, bajo la dirección del Director de dicho servicio, el antes mencionado Antoni González. Las obras se realizaron entre 1989 y 1995⁴⁷.

El estado previo a la intervención era casi de ruina, un monumento abandonado y muy modificado con el paso del tiempo⁴⁸. La propuesta de intervención consistió básicamente en la reconstrucción y musealización del conjunto a través de una serie de operaciones:

- Recuperación “*del carácter genuino de la iglesia, dada su importancia y singularidad*”⁴⁹, es decir, se optó por recuperar la imagen de la iglesia en el siglo X, conservando algunas aportaciones históricas posteriores como una portada del siglo XIII que se ha restaurado, pero eliminando otras que no eran acordes con la estética medieval del edificio: se derribó una gran espadaña del siglo XVIII “*por su deficiente estado de conservación y porque rompía gravemente la armonía del edificio prerrománico que se trataba de recuperar*”⁵⁰. Se reconstruyen las tres naves originales con la estructura de cubierta que debie-

⁴⁶ Esta opinión es la mantenida por el historiador Dr. Carles Mancho, Profesor de la Universidad de Barcelona, a quien se debe el más reciente estudio sobre la pintura de la alta edad media en Cataluña; cfr. MANCHO SUÁREZ, Carles: *La pintura mural a Catalunya durant l'alta edat mitja*, tesis doctoral dirigida por la Profesora Dra. Milagros Guardia, Dpto. Historia del Arte, Universidad de Barcelona, octubre 2002. Quiero agradecer al Dr. Mancho la posibilidad de consultar su tesis, todavía hoy inédita, en ella aporta una precisa historia de las intervenciones realizadas en el edificio, así como valiosos comentarios acerca de la problemática reproducción de las pinturas realizada en la reciente restauración de la Diputación de Barcelona (ver nota siguiente). Al Dr. Mancho se debe –y es necesario puntualizarlo– una de las pocas críticas realizadas sobre esta reproducción; crítica que se basa en una bien argumentada opinión a partir de los restos conservados y de los criterios y técnicas –erróneos– planteados por el equipo dirigido por el arquitecto Antoni González. Quiero dejar constancia del valor de las opiniones expresadas por el Dr. Mancho en su tesis, dado que –en mi opinión– constituye un modélico ejemplo de crítica a una intervención en un monumento desde la perspectiva de la historia del arte.

⁴⁷ GONZÁLEZ, Antoni: “La iglesia de Sant Quirze de Pedret (Cercs, Barcelona). La restauración de una arquitectura testimonial”, en *Loggia*, nº 1, 1996, pp. 40-57; id.: “Intervenciones en tres iglesias de titularidad pública en la provincia de Barcelona”, en *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías*. Valladolid: Instituto Español de Arquitectura, 1999, pp. 97-106.

⁴⁸ Tal y como recoge el Dr. Mancho en su tesis (cfr. op. cit. n. 46), la iglesia de San Quirze de Pedret había sido cedida por el Obispado de Solsona al Ayuntamiento de Berga en 1959, ocupándose de su mantenimiento desde esa fecha este Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona. Así, la primera restauración del edificio se data entre 1959 y 1964 y es realizada por el arquitecto Càmil Pallás. La siguiente sería la dirigida por Antoni González entre 1989 y 1995.

⁴⁹ Cfr. GONZÁLEZ (1996) ... op. cit. n. 47.

⁵⁰ Cfr. GONZÁLEZ (1996) ... op. cit. n. 47.

ron tener en origen: cuchillos simples de madera en la nave central y de vigas en la norte, y tablazón también de madera. Los tejados se rehicieron con teja árabe a partir de los descubrimientos realizados en la excavación arqueológica. Al interior, para devolver la imagen original al monumento se enlucieron de nuevo los muros, recreándose también el pavimento original en apariencia de tierra batida según los restos conservados, siguiendo la técnica antigua de ‘opus signium’ (cal y cerámica triturada).

- Asimismo se decidió la reproducción en su lugar primitivo y con los materiales y técnicas originales de parte de las pinturas del templo; entre ellas en el ábside central (figuras del orante y del caballero), donde había pinturas prerrománicas del siglo IX⁵¹ que fueron arrancadas en 1937 para ser llevadas al Museo Diocesano de Solsona. Las pinturas del ábside sur cronológicamente posteriores se han reconstruido íntegramente con una función didáctica. Los originales se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, y en la reproducción se han completado las lagunas y fragmentos que faltaban cuando fueron arrancadas en el año 1937. Sin embargo, tal y como pone de manifiesto el historiador del arte Carles Mancho, se han seguido criterios diversos en la reproducción; mientras las reproducciones del ábside sur se han hecho sobre una piel de fibra de vidrio que preserva la base (el muro) donde se encontraron las pinturas originales⁵², las

del ábside central se realizaron directamente sobre el muro original, dañando de modo irreparable los escasos restos de pinturas originales del siglo IX⁵³. Al margen de esta lamentable actuación que constituye una oportunidad perdida para el estudio de los restos de pintura más antiguos de Pedret como señala de modo preciso el Dr. Carles Mancho, es interesante observar como criterio de reconstrucción que en este caso se completan las lagunas, reconstruyendo el original ‘*com’era e dov’era*’, es decir que la copia ‘mejora’ la situación del original conservado en cuanto hace desaparecer los daños que éste tiene; sin embargo en otros casos vemos como se opta justo por lo contrario, reconstruyendo fielmente la copia con sus lagunas (caso por ejemplo de la reproducción de las pinturas de la iglesia de Vió, en la Diócesis de Barbastro, Huesca⁵⁴). Es esta ausencia de criterios homogéneos en la reproducción de pinturas medievales o la existencia de criterios contradictorios lo que debe ponerse de manifiesto, como una llamada de atención hacia un problema sobre el que no se ha reflexionado críticamente lo suficiente.

- En el entorno se ha recuperado la topografía y accesos medievales (conocidos por las excavaciones arqueológicas) y se ha construido un campanario exento de nuevo diseño, “*ya que se desconocía el aspecto que tenía el del siglo X*”⁵⁵, alejándolo de la iglesia para que no interfiera visualmente en la misma. La duda

⁵¹ Esta es la atribución cronológica realizada por el Dr. Mancho en su tesis; cfr. Capítulo 2.3. Pedret, en op. cit. n. 46, pp. 121-171.

⁵² Acerca del proceso y criterios de reproducción de estas y otras pinturas románicas catalanas puede consultarse la obra: VVAA.: *Bof, Burgal, Pedret, Taiüll. Imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana: I taula rodona*. Barcelona: Amics de l’Art Romànic, 2000.

⁵³ Cfr. MANCHO (2002)... op. cit. n. 46, pág. 126.

⁵⁴ GUIU, Miguel: “La iglesia de Vió recupera 25 años después su Pantócrator. Patrimonio: se trata de una reproducción fidedigna del original”, en *Heraldo de Aragón*, 12 septiembre 1999. El fresco original del siglo XIII fue arrancado y trasladado al Museo Diocesano de Barbastro (Huesca) en 1975, para evitar su expolio o deterioro, quedando la iglesia desnuda de decoración mural. En 1997, doce años después, se aprovecharon las obras de reparación de la cubierta del templo para devolver al ábside su disposición original. Las obras, que ascendieron a doce millones de pesetas, fueron sufragadas por una importante entidad bancaria nacional de origen aragonés (Ibercaja). El conjunto pictórico “*fiel reproducción del original*” realizado con la misma técnica del fresco, fue incluso bendecido litúrgicamente en una ceremonia presidida por el obispo de la Diócesis de Barbastro.

⁵⁵ Cfr. GONZÁLEZ (1996) ... op. cit. n. 46.

que nos planteamos en relación con esta operación es la utilidad de este nuevo campanario, si la iglesia tenía uno del XVIII ¿por qué eliminarlo y construir otro nuevo?

- Dentro de la pequeña iglesia se ha procedido a la musealización del monumento: en la nave norte se muestran diferentes piezas pétreas (capiteles y columnas), incluyéndose también un panel explicativo de la evolución constructiva del templo entre los siglos IX y XX a base de plantas y perspectivas. En la nave sur se explica en un panel similar el contenido pictórico actual del templo, identificando las pinturas reproducidas, restauradas o reconstruidas para mejor comprensión del visitante.

Por tanto, sin dudar de que el objetivo inicial de esta intervención era óptimo en tanto que se quería recuperar un monumento emblemático, aprovechándose la ocasión para conocerlo más profundamente a través de una rigurosa campaña de excavaciones a la vez que se buscaba una presentación más clara y pedagógica del mismo, el proyecto ha incluido actuaciones más que discutibles desde el punto de vista de la historia del monumento cuyas consecuencias, irreversibles en el caso de la pérdida de datos históricos relativos a las pinturas más antiguas del conjunto, deben lamentarse y condenarse para que no vuelvan a repetirse en casos similares. Esta actuación plantea, por tanto, el dilema que puede llegar a surgir entre la conservación y la difusión de un edificio o bien cultural con una complicada historia (y todos lo son en buena medida).

2.2.2. CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA CULTURA PREHISTÓRICA, NEOCUEVA DE ALTAMIRA, SANTANDER

Inaugurado el 17 de julio del 2001 por los Reyes de España, el Museo de Altamira se presenta hoy como la pri-

mera infraestructura museística de Cantabria. Situado a 300 metros de la cueva original que contiene las pinturas prehistóricas descubiertas en 1879 por Marcelino Sanz de Sautuola, y a 2 kilómetros de la localidad medieval de Santillana del Mar, uno de los centros históricos mejor conservados de nuestro país, el museo es un complejo que integra una serie de instalaciones y funciones en las que destaca la réplica a escala original de la famosa cueva de Altamira, conocida popularmente como la Capilla Sixtina del Arte Paleolítico.

Las pinturas pertenecientes al período magdalenense fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985, pero la delicada conservación de las mismas conllevó que sólo pudiera ser visitada la cueva por 30 personas al día, es decir 8.500 visitantes al año. De hecho, su explotación turística desde los años 50 condujo a un deterioro progresivo, llegándose incluso al cierre preventivo en el año 1977.

Desde su reapertura en 1982, con un acceso limitado de personas, se empezó a discutir la pertinencia de realizar una copia. En ello influyó el hecho de que ya se habían hecho otras copias de escasa calidad y menor tamaño en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en el Parque temático de Shima, Japón en 1993, y en el Museo de la Ciencia y la Técnica de Munich. Tampoco escapaba a los promotores del proyecto, en especial a las autoridades cántabras, la repercusión que sobre el turismo podía tener un centro de este tipo⁵⁶. Se calculaba en 180.000 el número de personas que podrían llegar a visitar la neocueva al año, teniendo en cuenta además que de este modo se aprovechaba el flujo turístico generado por el Guggenheim-Bilbao, a una hora aproximada de distancia.

Para la realización del proyecto se fundó un consorcio mixto en el que

⁵⁶ GUEL BENZU, José María: "Una nueva Altamira se abre al turismo. Santillana del Mar estrena la réplica de las pinturas rupestres", en el suplemento *El Viajero*, en *El País*, 30 junio 2001, pp. 1-4.

participaban el Ministerio de Cultura, el Gobierno de Cantabria, el Ayuntamiento de Santillana del Mar y la Fundación Botín (ligada a la familia fundadora del Banco de Santander, que aportó 600 millones de pesetas). En el proyecto participaron también como patrocinadores privados la Fundación Endesa (40 millones para iluminación) y el Banco Santander-CentralHispano. El coste del proyecto ascendió a 250 millones de euros (4.203 millones de pesetas) y se realizó entre 1997 y 1999, inaugurándose el nuevo museo en julio de 2001. También se contó con financiación de la Unión Europea (fondos FEDER).

Según sus diseñadores y directivos, el Museo de Altamira no es sólo el contenedor de la réplica de las pinturas originales (en este sentido no queremos dejar pasar la oportunidad de reflexionar sobre la irónica contradicción de construir un museo para una sola obra, obra que además es una copia, algo así como hacerle un museo a una copia del Guernica de Picasso por buscar un símil), sino que se presenta como un punto de referencia internacional del arte paleolítico español y un espacio donde conocer la vida de los hombres de la prehistoria de hace 14.000 años.

El proyecto museológico⁵⁷ ha sido redactado por José Antonio Lasheras, arqueólogo y director del centro, quien presenta el museo como un centro de investigación que responde a la idea del museo del siglo XXI: “*Es un museo pensado no para nuestros colegas prehistoriadores, sino para los que no saben nada de la época*”⁵⁸, “*Más un museo de proceso que de objetos, que provoque placer a través de la inteligencia y que sea divertido*”⁵⁹. Esto se consi-



Fig. 6. Artículo publicado en el diario *El País*.

gue a través de la recreación virtual de la vida en el paleolítico, de la reproducción exacta de un taller de pintura en la época y sobre todo de la contemplación de la réplica de las pinturas originales.

Para hacer la copia se han empleado técnicas tradicionales tal y como debieron hacerlo nuestros antepasados, pero también la tecnología más avanzada como es el láser digital y la mezcla de materiales (polvo de roca caliza y aglutinantes sintéticos) para recrear con toda exactitud el soporte murario donde están las pinturas. Los artistas Pedro Saura y Matilde Múquiz⁶⁰ son los responsables de esta reconstrucción y la empresa Factum Arte de la parte tecnológica.

Desde el punto de vista de los criterios de restauración es curioso observar que tal y como sucede en la restauración de algunos edificios, en la reconstrucción de la cueva se han eliminado las intervenciones históricas posteriores (rellenos, apeos y refuerzos) realizadas en el siglo XX. De este modo la réplica podría considerarse más ‘exacta’ que el original en el sentido de que se parece más

⁵⁷ BUENO, Carmen: “Museo de Altamira: claves para un proyecto museográfico”, en *Revista de Museología*, n° 22, 2001, pp. 83-86.

⁵⁸ JAN, Cecilia: “La réplica de Altamira convierte la prehistoria en algo cercano”, en *El País*, 25 agosto 2003, pág. 25.

⁵⁹ DÍAZ DE TUESTA, M^a José: “Una reproducción exacta devuelve al gran público las cuevas de Altamira”, en *El País*, 21 agosto 2000, pp. 29-30.

⁶⁰ MUZQUIZ, M. y P. SAURA, P.: “Altamira: diario de una réplica”, en *National Geographic España. Los orígenes del hombre. De los primeros homínidos al homo Sapiens*, edición especial, 2000, pp. 187-196.

a lo que fue la cueva en el momento de creación de las pinturas que los restos originales que pueden visitarse en la actualidad. Es más veraz la copia que el original. Ironías del destino, ¿o no?

En cuanto al edificio en el que se encuentra situada, es una magnífica obra del arquitecto santanderino Juan Navarro Baldeweg⁶¹. De ella debe destacarse sobre todo su voluntad de integración ambiental y su discreción, puesto que se trata de una construcción en terraza, casi excavada en el terreno y cuyos techos se cubren con vegetación pretendiendo, como la cueva original, permanecer casi oculta. Además no se esconde el hecho de que la obra que contiene es una réplica: así, el público visitante puede advertir desde el exterior y a través de una galería la estructura de cables de acero que sostiene la pintura, de la que se contempla el trasdós de la misma.

“*Disneylandia rupestre, engaño cultural o elogioso y cuidado facsímil didáctico*” son algunos de los contradictorios términos que ha recibido esta obra⁶², poniendo de manifiesto las dificultades encontradas a la hora de calificar a estos ‘neomonumentos’ (término que hemos acuñado para nombrarlos). Obras que probablemente a juzgar por la proliferación que han experimentado en los últimos años, constituirán una parte importante del patrimonio del siglo XXI. A caballo

entre el interés científico y pedagógico, la industria del ocio y el desarrollo turístico, representan un reto intelectual y cultural que deberemos afrontar⁶³.

2.3. RECONSTRUCCIONES POR UN INTERÉS ‘CONSERVATIVO’

Quedarían por analizar reconstrucciones de obras de arte debido al peligro que supone su conservación al exterior. Este es el caso de la controvertida sustitución de las esculturas originales de la Catedral de Burgos, desmontadas y trasladadas a un museo en el interior de dicho edificio, colocando en su lugar unas réplicas (también mejoradas) de resina sintética⁶⁴. Como argumento en defensa de esta operación que no estaba contemplada inicialmente en el Plan de la Catedral, se presentó el mal estado de la piedra, aquejada de numerosos problemas y amenazada por la humedad y la contaminación atmosférica. El problema en esta actuación se plantea en varios frentes; por un lado, tal y como acabamos de señalar, esta medida no estaba prevista en el Plan Director de la Catedral de Burgos aprobado en 1997, sino que se tomó a lo largo de las obras de la misma en el año 2000. Por otro lado, esta decisión podría chocar con la Ley de Patrimonio Histórico Español que mantiene que “*un inmueble declarado bien de interés cultural es inseparable de su entorno*”⁶⁵, por lo tanto legalmente las escul-

⁶¹ NAVARRO BALDEWEG, Juan: “Tectónica geológica. Museo de Altamira, Santillana del Mar”, en *Arquitectura Viva*, nº 77, 2001, pp. 64-69.

⁶² FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: “Elogio del facsímil”, en el suplemento *Babelia*, en *El País*, 21 octubre 2000, pág. 21.

⁶³ Francisca Hernández Hernández, Profesora del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid, describe perfectamente esta situación al calificar la neocueva como un “*lugar alternativo o arqueositio*” frente a los tradicionales sitios o parques arqueológicos. Una nueva modalidad o categoría que en su opinión “(…) cuestiona, en cierto modo, el valor social del patrimonio, es decir, el derecho de todos los ciudadanos a disfrutar del patrimonio y la obligación de conservarlo para el disfrute de las generaciones futuras. Es una disyuntiva que presentan muchos lugares patrimoniales, dadas sus características físicas y su carácter frágil a la hora de su conservación, teniendo en cuenta que es un recurso único y no renovable.”; cfr. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*. Gijón: Trea, 2002, pág. 430.

⁶⁴ Este proceso ha sido puntualmente recogido en la prensa: “Estatuas de plástico en la catedral de Burgos”, en *El País*, 23 mayo 1999, pp. 36-37; “Estatuas de resina para Burgos”, en *El País*, 5 agosto 2000, pág. 25; “La catedral de Burgos expone ya sus primeras y polémicas 8 estatuas de resina”, en *El País*, 4 octubre 2000; “La catedral de Burgos figura en un índice de patrimonio del mundo en peligro” en *Heraldo de Aragón*, 18 enero 2004; “Falso crimen en la catedral”, en *El País*, 1 febrero 2004, pág. 34.

⁶⁵ “Título II. De los bienes inmuebles. Artº 18. Un inmueble declarado Bien de Interés Cultural es inseparable de su entorno. No se podrá proceder a su desplazamiento o remoción, salvo que resulte imprescindible por causa de fuerza mayor o

turas no se podrían separar de la fachada para la que fueron diseñadas. Asimismo en contra del traslado existen argumentos de tipo histórico-estético como es el que las esculturas originales fueron realizadas para ser contempladas a mucha distancia, mientras que en su situación actual en el interior del museo catedralicio por cuya entrada se cobra una preceptiva cantidad (no olvidar esta cuestión), se podrán observar demasiado cerca. Por último está la cuestión de la autenticidad de la catedral como obra de arte, ya que las estatuas ‘clones’ son copias ‘mejoradas’, en las que se han retocado algunos rasgos desaparecidos por la mala conservación de los originales, sin que tengamos constancia de las bases documentales o gráficas que han podido guiar esta actuación.

No es esta la única intervención de tal carácter, puesto que antes en España (el polémico caso de restauración y sustitución por una copia de la escultura del Giraltillo de la catedral de Sevilla⁶⁶, entre otras) y en toda Europa, se ha procedido a operaciones similares. Fuera de nuestro país, por ejemplo en Italia pueden mencionarse la réplica del ángel del campanario de San Giorgio Maggiore⁶⁷ o la copia de los caballos en bronce de la catedral de San Marcos⁶⁸ en Venecia, la sustitución del conjunto escultórico del retrato ecuestre de Marco Aurelio en la Piazza del Campidoglio en Roma o la instalación de copias de numero-

sas esculturas originales en las calles de Florencia, entre ellas el famoso David de Miguel Ángel, que llevó al famoso historiador italiano Cesare Brandi a calificar la ciudad toscana como “*gipsoteca de si misma*”⁶⁹.

Estas actuaciones son comprensibles como operaciones de urgencia para conservar ciertas piezas, pero nos planteamos de nuevo la duda de si no es posible optar por operaciones menos traumáticas y quizás más importantes a largo alcance como es el control del tráfico en los centros históricos para evitar el aumento de la contaminación atmosférica o si, teniendo en cuenta el prodigioso avance de la técnica, realmente no existen materiales capaces de proteger estas obras. Otros hechos son –en nuestra opinión– más cuestionables y entran ya en el terreno de la comercialización del patrimonio. Nos referimos a la reproducción, en 1997, de la fachada de la Universidad y del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Salamanca, encargada por la emperatriz del Japón para colocarlas en los accesos del Salamanca Hall, en el Fureai Center, auditorio musical de Tokyo⁷⁰. Al final lo que nos preocupa respecto a la proliferación de las copias no es si responden a cuestiones conservativas, didácticas o de mera fascinación estética, sino que en la raíz de este hecho se encuentran razones más profundas y quizás más graves.

de interés social y, en todo caso, conforme al procedimiento previsto en el artículo 9, párrafo 2º, de esta Ley.”, Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español, en *Patrimonio Histórico Español. Textos Íntegros*. Madrid: Editorial Civitas, 1988.

⁶⁶ INSTITUTO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO (IAPH): “El Giraltillo. Proceso de una restauración”, en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, n.º 83, enero 2004, pp. 46-53.

⁶⁷ Esta escultura había sido literalmente fulminada por un rayo en septiembre 1993 y el criterio elegido en su restauración fue realizar una copia en bronce fundido y patinado lo más semejante posible al original. GABAGLIO, Rossana: “Copia conforme. La ricostruzione della statua sul campanile di S. Giorgio Maggiore. Venecia”, en *Recupero e conservazione*, n.º 27, 1999.

⁶⁸ BRANDI, Cesare: “Le copie dei cavalli di San Marco”, en *Corriere della Sera*, 20 diciembre 1982, recogido en BRANDI... op. cit. nota 24.

⁶⁹ BRANDI, Cesare: “Così Firenze, la decantata città dell’arte, ha moltiplicato le copie al posto degli originali divenendo la gipsoteca di se stessa.”... op. cit. n. 24.

⁷⁰ Estas dos reconstrucciones se realizaron entre 1994 y 1997 en un taller de cantería de la localidad aragonesa de Villamayor (Zaragoza). No se trata exactamente de réplicas fieles ya que en las copias se eliminaron los símbolos de la historia de España, cambiándose también las figuras de los santos por músicos ya que estas obras se iban a emplazar delante de un auditorio musical. Cfr. *El Periódico de Aragón*, 19 abril 1997, y *Heraldo de Aragón*, 14 mayo 1997.

3. DEL CULTO AL ORIGINAL A LA ILUSIÓN DE LA COPIA

El tradicional modelo cultural que hemos conocido en la segunda mitad del siglo XX, asociado al estado de bienestar y al compromiso de éste con la tutela de la cultura y el patrimonio, ha entrado en crisis hace tiempo y está siendo sustituido de modo dramático –en mi opinión–, por otro modelo economicista que persigue un objetivo: fomentar el consumo, no el conocimiento y creo que esto es lo verdaderamente preocupante. En este nuevo mundo el avanzado desarrollo tecnológico justificaría la creación de estos ‘neomonumentos’ (las copias de monumentos) que jugarían un rol decisivo en el consumo cultural al favorecer que más visitantes, es decir más consumidores, accedieran a obras de arte que se presentaran como originales en la medida que el conocimiento que supuestamente ofrecen lo es. Sin embargo, en muchos casos la experiencia del espectador al contacto con estas obras es banal, puesto que el público no especialista (al que supuestamente van dirigidas estas obras) puede no llegar a percibir la diferencia entre esta ‘copia culta’ o un parque temático⁷¹. Creo que puede decirse que ambos casos acaban siendo el mismo producto más

o menos sofisticado de una cultura popular superficial, basada en un consumo rápido y precipitado de las experiencias culturales en vez de un proceso de conocimiento más largo, pausado, también de mayor esfuerzo por parte del espectador puesto que requiere su implicación personal leyendo, visitando tranquilamente, documentándose previamente, pero que le reportaría una experiencia cultural mucho más rica y duradera. Debemos preguntarnos por tanto a quién interesa tanto la realización de estas copias, con qué objeto se construyen y si existe una conexión real y efectiva entre estos nuevos neomonumentos, centros de interpretación y museos-virtuales y la estructura educativa de nuestro país, a la fin de favorecer un proceso real de conocimiento⁷².

Avanzando un poco más, la cuestión residiría en si estamos dispuestos a aceptar como algo natural y cada vez más extendido la contemplación de una copia como sustitución del original, un hecho simbólico de este proceso de cambio al que me refería experimentado en los últimos años y que se nos presenta o vende como ‘el mejor de los mundos posibles’: de la cultura del conocimiento a la ‘supuesta’ cultura democrática del consumo⁷³. ¿Nos hemos planteado al menos

⁷¹ Es muy frecuente la desconfianza que suscitan las réplicas entre los especialistas, puesto que a menudo son tomadas como originales. El restaurador Gianluigi Colalucci manifestaba al respecto: “*En Italia ya estamos acostumbrados a las réplicas en las plazas: la de la estatua de Marco Aurelio en Roma, la del David de Miguel Ángel en Florencia. Piense en la cantidad de gente que se para ante la copia en yeso de la Pietà de Miguel Ángel en la entrada a los Museos Vaticanos. Puede que muchos piensen que es la original (...)* Por suerte o por desgracia, nuestra sociedad se está acostumbrando a las réplicas, igual que se habitúa a la reproducción fotográfica.”; entrevista a Gianluigi Colalucci publicada en el suplemento ABC Cultural, 23 septiembre 2003, pág. 33.

⁷² Todo esto se lo ha preguntado ya el historiador italiano Salvatore Settis, exdirector del Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities de Los Angeles, docente de Historia del Arte y Arqueología en la Escuela Normal Superior de Pisa en la actualidad. Hace un par de años este autor se preguntaba: “*Se creiamo sempre più perfezionati <originali digitali>, <clonando> gli originali dei nostri musei e delle nostre biblioteche, è allo scopo di proteggerli, consentendone una visita o consultazione non distruttiva (si pensi a una tomba etrusca o a un manoscritto miniato)? O, all'opposto, vogliamo creare dei <doppi> degli originali allo scopo di stimolare la curiosità, spingere alla visita, promuovere il turismo?*”, en SETTIS, Salvatore: *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*. Torino. Einaudi editore. 2002.

⁷³ Una sugerente reflexión sobre los cambios sociales experimentados las dos últimas décadas y sobre la nueva situación de la cultura y el arte en este nuevo contexto aparece en VERDÚ, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama, 2003. Asimismo, sobre los cambios experimentados en el modelo actual de ciudad, la tematización de las ciudades históricas y la reducción de las mismas a una imagen, algunos de los temas que han aparecido en esta comunicación, puede consultarse el texto *La arquitectura de la no-ciudad*, curso dirigido por el filósofo Félix de Azúa dentro del programa “Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI”. Cfr. AZÚA, Félix; DUQUE, Félix; FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; MENDOZA, Eduardo; MONEO, Rafael; DELGADO, Manuel; y VERDÚ, Vicente: *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2004.

en qué consiste realmente ‘democratizar’ la cultura? De hecho no creo que consumir más signifique mayor democracia o mejor calidad de vida. Y del mismo modo que los defensores de este modelo lo difunden con agresivas tácticas comerciales, considero que debemos dejar de lamentarnos para pasar a la acción y ser tan agresivos como ellos a través de medidas y campañas originales que refuercen e impliquen a la sociedad civil en la defensa de un modelo cultural verdaderamente democrático, laico, plural y pacífico (pero activo), que garantice tanto la respetuosa conservación de nuestro riquísimo patrimonio cultural como el conocimiento y el uso consciente y beneficioso del mismo por parte de todos los ciudadanos. No se trata –no es este mi objetivo– de condenar o demonizar a priori las copias puesto que como mencionábamos al principio de esta comunicación en muchas situaciones son

necesarias o cumplen una positiva función social y pedagógica, sino que consistiría en buscar una serie de situaciones en las que las copias se realizarían en función del aumento real del conocimiento de los ciudadanos y no de su rentabilidad económica o ideológica. No podemos dejar de insistir en la importancia clave de la educación (curricular y permanente) en este modelo, puesto que es la única garantía para la protección del patrimonio y la formación de ciudadanos sensibles al mismo, pero también críticos hacia la realidad circundante.

Concluyo haciendo más las palabras que el extraordinario y lúcido Cesare Brandi expresaba hace ya más de veinte años: “Las copias se hacen y se conservan para el estudio y sólo entonces son legítimas. Si después existe alguien que tiene el mal gusto y la inconsciencia de aceptar una copia, esto es problema suyo, pero no debe ser impuesta al público”⁷⁴.



⁷⁴ La traducción del italiano es nuestra. BRANDI... op. cit. n. 24, pág. 246.

PATRIMONIO ARTÍSTICO Y REACTIVACIÓN REGIONAL. APORTACIÓN A SU ESTUDIO EN BURGOS

Lena S. Iglesias Rouco
Universidad de Burgos

Esta comunicación aborda la consideración del patrimonio artístico como elemento de dinamización social y económica en el ámbito burgalés desde los inicios de la contemporaneidad hasta avanzado el siglo XX. Se inserta, pues, en la línea de investigación que, emprendida en los últimos años, tiene por objeto analizar el papel desempeñado en nuestro espacio regional por el importante legado artístico transmitido desde épocas pretéritas. Papel que, asumiendo un protagonismo cada vez más notorio, ha llegado a afectar de forma decisiva a sus características constituyendo un tema de relevante interés para la Historia del Arte.

Desde tal comprensión resulta fundamental establecer la *evolución* experimentada en relación con el tipo de obras que han ido mereciendo el reconocimiento como bienes patrimoniales, desde los monumentos histórico-artísticos contemplados como singulares y preciados objetos al de conjuntos culturales con una visión que, incluyendo la referencia al ‘paisaje’, se orienta hacia su definición como ‘obra total’. Este proceso, a su vez, se presenta con un desarrollo paralelo a la *utilización* de tales bienes en calidad de eficaz instrumento destinado a la dinamización económica. De esa suerte, ambas dimensiones, la pa-

trimonial y su instrumentación para el desarrollo, han llegado a fusionarse hasta un punto que, actualmente, se asumen como única categoría con una diversidad complementaria. Y es esta imbricación la que se está constituyendo en factor determinante respecto a la propia conservación de las creaciones legadas, ya a través de su ‘puesta en valor’ con un reconocimiento selectivo o mediante la ejecución de actuaciones con una incidencia decisiva en las obras intervenidas. De ahí la importancia de analizar tal proceso como cuestión previa cara a un serio cuestionamiento sobre las características asumidas por el mismo y el establecimiento de los parámetros hacia los que deseamos orientarlo.

PATRIMONIO ARTÍSTICO Y “POLÍTICAS DE LA MEMORIA”

La toma de conciencia sobre las posibilidades de instrumentación que brindaban las obras heredadas fue desarrollándose a través de diferentes posicionamientos a los que cabe aplicar la denominación de ‘políticas de la memoria’¹. Éstas arrancan del *periodo ilustrado* cuando, de manera paralela a la formación del concepto de patrimonio, se las considerará como expresivo testimonio de la **capacidad de progreso humano** y, en consecuencia,

¹ Sobre el tema cfr. entre otros, González Troyano, Alberto (coord.) (1999), *Historia, memoria y ficción. 1750-1850*, Univ. Cádiz; Pérez Garzón, J.S. (2000), *La gestión de la Memoria. La historia de España al servicio del poder y Duque, Félix, (2001), Arte público y espacio político*, Akal.

se les otorga un valor referencial respecto a seguir suscitando su desarrollo en los nuevos tiempos². Burgos, en razón a su proximidad a la corte y estrecha vinculación con la misma, asumió tal comprensión desde fechas relativamente tempranas según queda de manifiesto en muy diversos testimonios³. En relación con esta consideración se halla también el interés que, por los mismos años, va manifestándose a favor de la conservación de aquellos conjuntos a través de los cuales – la catedral de Burgos o el palacio del Duque de Lerma –, era avalada una continuada sucesión de la creatividad en el tiempo⁴.

Tal reconocimiento orientado desde una dimensión modélica ‘al desarrollo de los pueblos’ continuará a comienzos del siglo XIX. No obstante halla una contradictoria proyección durante la ocupación francesa pues, pese al interés del gobierno por preservar el rico patrimonio “gloria de un estado y verdaderos vínculos de la sociedad”, la situación generalizada de guerra produjo cuantiosos daños⁵. A su vez, restablecidos los Borbones, siguieron vigentes los presupuestos ilustrados pero, progresivamente, apunta una nueva comprensión del desarrollo sobre la base de crear un moderno marco sociopolítico y económico. Tal ruptura con el organigrama estamental y el impacto de los avances tecnológicos alimentarán la convicción de vivir en un presente ajeno a cuanto había significado el pasado.

Y, en efecto, a lo largo del *segundo tercio del siglo XIX* el ‘furor del progreso’ estuvo

acompañado por una pérdida temporal de la memoria histórica despertando escaso interés todo cuanto la evocaba⁶. No obstante los agentes políticos de talante conservador mantuvieron un reconocimiento hacia las creaciones del pasado considerándolas como expresivas manifestaciones de **identidad nacional** y ‘gloria de la patria’. De ahí que, bajo el gobierno de los moderados, se establecen distintos mecanismos que, como la creación de la Comisiones Provinciales de Monumentos y la catalogación de aquellos de interés nacional, fueron concebidos para conservar las piezas más señeras de la larga génesis colectiva a través de la cual se habían forjado. Y si bien tales medidas tuvieron una eficacia limitada, consolidan el proceso de reconocimiento del patrimonio sobre la base de presupuestos vigentes aún hoy. Es decir, se le otorgará la categoría de preciado aval de identidad diferenciador de las respectivas comunidades peninsulares y, en tanto tal, se le atribuye al Estado la responsabilidad última respecto a su pervivencia y adecuada gestión.

Todo ello halla un amplio refrendo en los *últimos decenios del siglo XIX y primer tercio del XX* cuando, a medida que el país va transformándose, la propia aceleración de los cambios subraya el papel desempeñado por las obras heredadas como firme anclaje entre la realidad preterita y los nuevos tiempos. Tal conexión de pasado-presente- “el regreso del pasado” que señaló Argan⁷ – va unida a una identificación entre **progreso-arte-**

² Así es considerado en la bibliografía que, sobre patrimonio y su conservación, viene publicándose. Dado que es ampliamente conocida y el espacio de esta comunicación reducido, se limitarán las referencias exclusivamente al contexto burgalés objeto de este análisis.

³ Iglesias Rouco, Lena S. (1995): “Urbanismo y arquitectura de Burgos durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su percepción a través del diccionario de Tomás López”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Ed. Universidad de Valladolid, pp. 161-166.

⁴ Iglesias Rouco, Lena S. (2003): “Clasicismo, neoclasicismo y patrimonio. Burgos 1747-1808”, en *Estudios de Arte. Homenaje a M^a Dolores Vila Jato*, Ed. Xunta de Galicia, pp. 547-560.

⁵ Iglesias Rouco, Lena S. y Zapañá Yáñez, M^a José (1998): “El patrimonio artístico burgalés durante la ocupación francesa (1808-1813)” en *Intervención exterior y crisis del Antiguo Régimen en España. Actas del Congreso Conmemorativo del 175 aniversario de la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis*, Ed. Universidad de Huelva, pp. 115-130

⁶ Sobre el tema, cfr. Iglesias Rouco, Lena S. (1999), “Patrimonio e identidad. Burgos 1759-1939” en *Arte e identidad cultural. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Ed. Universidad de Murcia, pp. 489-496.

⁷ Argan, G.C. y otros (1977), *El pasado en el presente. El “revival” en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona.



Fig. 1. Catedral de Burgos. Derribo del Palacio Episcopal, 1915. (Archivo Municipal de Burgos)

protagonismo social manifestada de formas diferenciadas según la evolución del marco político. Así, tras la restauración alfonsina, los sectores ligados a la Corona, Iglesia y burguesía trataron de asumir el prestigioso papel que se atribuían como promotores de desarrollo económico y de creación artística en tiempos pretéritos. En conexión con ello, tiene lugar una declaración selectiva otorgando la categoría de monumentos a los que, situados mayoritariamente en las ciudades, podían relacionarse con la actuación de tales elites ya en el pasado, al promover su realización, o en el presente al velar por su conservación⁸.

Esta instrumentación social del patrimonio alienta en las primeras declaraciones que afectan a nuestra región reconociéndose algunos de los con-

juntos considerados como prestigiosas contribuciones de las capas dirigentes. Tal sucedió con la Catedral (1885), Casa Miranda (1914), Iglesia de San Nicolás de Bari (1917) y Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda (1923). Esta utilización del arte desde las dimensiones del reconocimiento social llega al punto de que, en 1910, se solicite la Gran Cruz de la Orden de Alfonso XII para el Marqués de Murga como reconocimiento a su decisivo apoyo para recuperar la antigua Iglesia de San Nicolás⁹.

A la vez, tal actitud se constituye en motor de nuevos eventos culturales entre los que la Exposición Conmemorativa de las Navas de Tolosa, celebrada en 1912, y la del VII Centenario de la Catedral de Burgos, de 1921¹⁰, resultan sus expresiones más representativas reafirmando un

⁸ Iglesias Rouco, L.S. (1999), "Burgos 1900-1939: Al dios del lugar", en *Ciudades históricas vivas. Ciudades del pasado: pervivencia y desarrollo*, Ed. Consorcio Ciudad de Mérida.

⁹ A.M.B. Exp.15.632.

¹⁰ Iglesias Rouco, L.S. y Zapaarain Yáñez, M^a J., (2004), "En torno al VII Centenario de la Catedral de Burgos. 1221-1921", *Bol. Institución Fernán González*, 2004/1

modelo sociopolítico ya, entonces, seriamente cuestionado¹¹. A su vez, todo ello alienta un turismo elitista hacia la capital burgalesa donde se habla de establecer ‘circuitos de turismo’¹², surge una Asociación para el Fomento del Turismo (1910), se inauguran hoteles, ven la luz diversas guías de la ciudad, etc.

Esta situación experimentará notables cambios en los años *treinta* cuando, tras la proclamación de la II República, se reconocen hasta treinta y cinco nuevos monumentos que, mayoritariamente, correspondían al medio rural¹³. De esa forma el amplio territorio burgalés, con escaso desarrollo industrial¹⁴, pasa a ocupar un lugar muy destacado a niveles de patrimonio cultural. Además, en tal proceso se manifiesta una voluntad de caracterización **regional**. De ahí la atención preferente que se presta a los conjuntos relacionados con el origen de Castilla destacando su diversidad, desde los ligados a la romanización –Clunia– hasta múltiples asentamientos monacales –San Juan de Ortega, San Salvador de Oña, Santo Domingo de Silos etc.– y enclaves fortificados del medievo –torre de Covarubias, el castillo de Frías, etc.– algunos de los cuales van a adquirir la categoría de elementos emblemáticos. Es así como queda representado el protagonismo histórico de una colectividad acrisolada a través de comunidades diversas.

Ahora bien, aquellas fábricas que en su mayoría se hallaban ruinosas evidenciaban al mismo tiempo el fin de los patrones del pasado y la necesidad de buscar, a partir de tan rico aporte histórico, renovadoras propuestas de presente y futuro. Así lo reconocen las autorida-

des municipales al tratar de generar nuevos instrumentos de progreso para una región “de espíritu petrificado en las maravillas de sus monumentos”¹⁵. No obstante éstos siguen siendo objetos de especial reconocimiento si bien se les considera con una valoración histórica, como documentos con importante información sobre épocas ya definitivamente superadas. De ahí que se les tratará como objetos individualizados, ajenos al tejido moderno en el que estaban inmersos, y se destacan sus elementos más antiguos mientras se prescinde de cuanto correspondía a su continuada adaptación en el tiempo.

La consagración de esta actitud historicista halla su expresión más acabada en las propias actuaciones llevadas a cabo de acuerdo a un expreso concepto de ‘recuperación de estilo’. Tal sucedió en las intervenciones efectuadas en la Puerta de las Vírgenes y claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos o en las iglesias de San Quince y de San Pedro de Tejada. A la vez, esa consideración hizo posible que, ante un abandono muy acusado, se extrajeran las piezas más notables para integrarlas en nuevos conjuntos. Así ocurrió con los sepulcros de Fernán González y esposa llevados desde el Monasterio de Arlanza a la Colegiata de Covarubias, con la portada de la Iglesia de Cerezo de Río Tirón trasladada al Paseo de la Isla de Burgos, con la escultura de la Epifanía de Río Tirón vendida al Museum of Art de Nueva York¹⁶, etc.

Esta ‘refracción del pasado’ en calidad de realidad conclusa instrumentalizada respecto a la evolución del presente permanecerá en el *periodo de la guerra civil*,

¹¹ Delgado Viñas, C. (1993), *Clase obrera, burguesía y conflicto social. Burgos, 1883-1936*, Universidad de Valladolid.

¹² A.M.B. Leg. 18-2777 (año 1929).

¹³ *Gaceta de Madrid*, 4 de junio de 1931.

¹⁴ Méndez, P. (1998), *Burgos siglo XX. Cien años de luces y sombras*, Ed. Librería Berceo.

¹⁵ “Concurso de Anteproyectos de Ensanche y Reforma Interior de Burgos”, *Arquitectura*, año XI, n° 119, pp. 102-107.

¹⁶ Merino de Cáceres, J.M. (1990), “El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental”, *Revista de Extremadura*, n° 2 y Huerta Huerta, P.L. (2001), “Patrimonio medieval en el exilio: una aproximación a sus causas” en *Rev. Biblioteca 16*, Aranda de Duero, pp. 181-191.

cuando Burgos se convierte en el centro de operaciones de los generales rebeldes. Durante tan críticos años, las obras más destacadas del 'glorioso pasado' actuaron como referentes en la lucha frente a quienes se consideraba que "no respetaban los eternos valores morales y cristianos conservados en el "Arca de Noé" que es "la Madre Castilla"¹⁷. En consecuencia, aquel Burgos "dormido llorando al Cid", al decir del músico Antonio José, se reafirma ahora con el valor de admirado "muro milenario...cara a lo eterno", según lo exalta Manuel Machado, y sus "pétreos monumentos inspiradores de sentimientos santos y sublimes" son invocados en la prensa local con un carácter de renovada actualidad¹⁸.

Tal percepción halla pleno refrendo en los testimonios fotográficos que recogen los principales eventos vividos por la ciudad. Así, la característica fisonomía de los espacios más singulares de su casco histórico- plazas de Santa María-Sarmental, calle Vitoria y Paseo del Espolón etc.- va unida al paso de las tropas y de la llegada de representaciones extranjeras¹⁹. También la Catedral actúa en calidad de marco por excelencia de cuantas solemnes celebraciones ratifican, desde la sacralidad, los éxitos frente a un gobierno que atacaba "el natural y divino orden de las cosas". Incluso la admirada efigie del edificio metropolitano servirá de identificación en los billetes puestos en circulación gracias a la histórica Casa de la Moneda burgalesa. Y tal simbólica conexión entre pasado y presen-

te queda expresada elocuentemente en la propuesta de levantar el Monumento Nacional a los Caídos en la ladera del Castillo, venerado solar donde se conservaban testimonios referidos a los grandes héroes de la Reconquista²⁰.

'POLÍTICA DEL MONUMENTO' Y DINAMIZACIÓN SOCIOECONÓMICA

Esta apropiación en un todo-único del patrimonio que representaba la génesis histórica en tiempos de pasado y presente halla pleno refrendo en los *años cuarenta*. Aquel Burgos, 'sedes regia' del medievo y reciente capital de "los nacionalistas españoles"²¹ seguirá reivindicándose como "magnífico marco para la España Imperial" la cual no podrá hallar "un cimiento más firme que en las viejas piedras de la Vieja Castilla"²². Desde esta consideración se proseguirá bajo el influjo del 'tiempo de la historia' propio del periodo anterior. No obstante, es notorio un marcado **culto por el monumento** a través del cual trata de consolidarse una imagen de la antigua Cabeza de Castilla como "cuna de héroes y relicario de la Raza"²³ y "el honor, el orgullo y la salvaguardia de nuestra patria"²⁴.

Así, apenas transcurridos dos años del final de la guerra, se produjo la declaración del Arco de Santa María, el frente triunfal dedicado al emperador Carlos V que enlazaba ahora con la idea de una España Imperial²⁵. Al año siguiente, se propone el mismo reconocimiento para el palacete decimonónico de la Isla dado

¹⁷ Cfr. Pérez Manrique, J.C. (2001), "La ciudad en la guerra" en *Burgos Siglo XX*, Ed. Cámara de Comercio de Burgos, pp. 111-124.

¹⁸ Textos seleccionados por Ortega Barriuso, F. (2002), Burgos. *Paseos literarios*, Ed. Ayuntamiento de Burgos.

¹⁹ Pérez Manrique, J.C. (2001), "La ciudad en la guerra" en *Burgos siglo XX*, op. cit, pp. 111-124.

²⁰ A.M.B. Actas Municipales 1938, 6 agosto, fol. 16vº.

²¹ *Diario de Burgos*, 23 de noviembre de 1939, "Burgos, capital de los nacionalistas españoles".

²² Textos recogidos por Carasa Soto, P. (2001), "Burgos durante el Franquismo: capital de provincia y aspirante a capital de región", en *Burgos Siglo XX*, op. cit. pp. 127-195.

²³ A.M.B. O. Púb.. Leg. 4213.

²⁴ *Diario de Burgos*, 29 de octubre de 1946, "Mañana llega a Burgos S.E. el Jefe del Estado".

²⁵ *Diario de Burgos*, 4 de septiembre de 1943, "Esta tarde llega a nuestra ciudad el Generalísimo Franco", 29 de octubre de 1946, "Mañana llega a Burgos S.E. el jefe del Estado", 22 de julio de 1961, "Se está celebrando en Burgos el XXV Aniversario de la Exaltación de Franco a la Jefatura del Estado", etc.

su carácter de “histórica residencia”²⁶ desde la que se “dirigió la salvación de España”. Y, en ese mismo año de 1943 tiene lugar la magnificada celebración del Milenario de Castilla cuyas diversas ceremonias conmemorativas fueron concebidas desde una dimensión “religiosa-cívica-militar”²⁷ en cuyo marco el patrimonio desempeñó un decisivo papel referencial. Desde la misma visión se proyectó una ‘Magna Exposición de ricas telas’ que, integrando aportaciones culturales muy diversas, apuntaba hacia la ansiada ‘unidad de España’.

Al mismo tiempo, el Ayuntamiento movido por el deseo de que tal conmemoración dejara “algo estable que (la) recuerde a las generaciones venideras” decidió elaborar “...una memoria de Castillos y Monasterios que pudieran ser reconstruidos, interesando especialmente la reconstrucción del Castillo de Burgos”²⁸. Es decir, se trataba de una ambiciosa idea que, aún considerando el ámbito regional, implicaba directamente a la propia capital. Desde tal dimensión y respecto al castillo, se obtuvo un apoyo inmediato por cuanto el propio Franco había expresado que “no se concibe que la cabeza de Castilla carezca de una fortaleza propia coronando el cerro que domina la ciudad que le de carácter y fisonomía”. De ahí el proyecto elaborado por el arquitecto del Patrimonio Nacional, Francisco Iñiguez, considerando que el “alcázar...fue el más sólido baluarte, la más firme barrera de la vieja tierra de Castilla...donde germinando la unidad de España echó raíces”

Su propuesta, sin embargo, respondía a un enfoque monumentalista limi-



Fig. 2. Peñaranda de Duero en torno a los años veinte. (Archivo de la diputación de Burgos)

tándose a la “reconstrucción de la silueta del castillo”²⁹. Pero esa solución no se adecuaba a las aspiraciones de la ciudad cuyo deseo de que “el alcázar vuelva a la vida...para legar a las generaciones futuras algo que condense en piedra el recuerdo de la Milenaria Castilla”, iba unido al propósito de dotarla de nuevas funciones que contribuyeran su desarrollo. En consecuencia, pese a que “el Concejo con el fin de ir ganando etapas, acumuló piedras de antiguos monumentos”, las obras fueron posponiéndose³⁰ y su polémica ejecución alcanza nuestros días³¹.

Repercusiones más inmediatas obtuvieron los otros dos aspectos incluidos en la citada “Memoria”. Así, pese a las limitaciones económicas derivadas de la guerra, se continuó con las actuaciones que venían planeándose, desde antes de su inicio, para conservar los monumentos más notables de la región. Tal sucede con la fortaleza de Peñaranda de Duero o con los monasterios de Las Huelgas, San Pedro de Cardaña, San Salvador de Oña, Santo Domingo de Silos³², etc. A la vez, se elaboró un decreto nacio-

²⁶ *Diario de Burgos*, 9 de septiembre de 1941, “El caudillo recibe nuevamente el homenaje de la ciudad de Burgos, 27 de julio de 1961, “Se ha celebrado en Burgos el XXV Aniversario de la exaltación de Franco a la Jefatura del Estado”, etc.

²⁷ *Diario de Burgos*, 24 de agosto de 1943, “Una grandiosa jornada de exaltación castellana”.

²⁸ A.M.B. Func. Púb. Leg. 833, 10ª pieza.

²⁹ A.M.B. Sig. 18-4043.

³⁰ Archivo Central del Ministerio de Cultura (en adelante A.C.M.C.), Sigs. 71.059 (1956), 70.918 (1960), 71.183 (1961), etc.

³¹ Sagredo García, J. (1999), *El Castillo de Burgos. Una recuperación en marcha*, Ayuntamiento de Burgos.

³² A.C.M.C. Sigs, 71,060, (1944, 1946, 1948 y 1950), 71,059 (1950), etc.

nal de tipo genérico que, publicado en 1949, reconocía la categoría de monumentos a aquellas fortalezas cuya vetusta presencia avalaba el esfuerzo realizado en tiempos pretéritos por alcanzar la unidad y la paz.

Esta medida, oportuno refrendo histórico en medio de los sacrificios de posguerra³³, alcanza un espectacular desarrollo en la región burgalesa donde será aplicada a ciento treinta y cinco construcciones. Un gran número de las mismas- torres de Almiñé, Espinosa de los Monteros, Medina de Pomar, Villarcayo, etc-, se hallan en la zona septentrional de la región la cual, escenario preferente del arranque de la Reconquista y con muy modesto desarrollo en tiempos contemporáneos, pasa a constituirse en un notable ámbito monumental. No obstante, tales reconocimientos apenas fueron acompañados de actuaciones de consolidación. Y, así, el tradicional aspecto ruinoso actuará como aval de una época gloriosa que, concluida, era tan solo testimonio de una singular identidad. De esta forma aquella España rechazada en los foros internacionales³⁴, reafirmaba su 'diferencia' y, desde ella, con "el recuerdo de la España eterna", trataba de abrir nuevos cauces de progreso "para una España nueva"³⁵.

Y en esta dirección se orienta la España de los años cincuenta la cual, tratando de establecer posibilidades reales de desarrollo, seguirá implicando de forma directa los recursos patrimoniales. Por una parte, el nuevo progreso está unido a un proceso de industrialización que, centrado en los principales núcleos urbanos, dará origen a un continuo crecimiento de los mismos mientras los asentamientos rurales van a padecer un rápido abandono. Esa situación se ma-



Fig. 3. Proyecto de reconstrucción de la silueta del Castillo de Burgos, 1947.

Dibujo de Francisco Iñiguez Almech.

nifiesta de manera acusada en nuestra región donde una gran mayoría de sus, aproximadamente, mil doscientos municipios irán despoblándose a la vez que la capital, Burgos, y los dos centros históricos más destacados, Aranda de Duero y Miranda de Ebro, inician un espectacular crecimiento. No obstante, pese a los rápidos cambios, sigue vigente la 'política del monumento' que va siendo aplicada de forma selectiva de acuerdo con la consideración que merezcan los bienes patrimoniales en virtud de su naturaleza, 'estilo', y ubicación.

En este sentido, como característica general, se puede señalar la atención preferente dirigida hacia las obras ejecutadas a lo largo del medievo en las poblaciones principales. Pero ahora el apoyo oficial afectará de manera particular a aquellas que, levantadas a partir del siglo XIII, representan la consolidación del reino de Castilla y León con un próspero desarrollo dirigido por la industria y el comercio. Así lo avalan las intervenciones llevadas a cabo a mediados de siglo en la catedral y en las iglesias burgalesas de San Gil y Cartuja de Miraflores, en la Colegiata de Cova-

³³ *Diario de Burgos*, 27 de octubre de 1943, "La paz no es un regalo".

³⁴ *Diario de Burgos*, 18 de julio de 1945, "Nota del Gobierno sobre la declaración de Postdam"; 11 de octubre de 1945, "La causa de España es la causa del cristianismo y de la civilización occidental"; 6 de julio de 1946, "España protesta contra el ofensivo informe del Subcomité del Consejo de Seguridad de la O.N.U.", etc.

³⁵ *Diario de Burgos*, 23 de julio de 1955, "Burgos por el Cid Campeador" y "El caudillo inaugura el monumento al Cid".



Fig. 4. Castrogeriz. (Foto Merlin)



Fig. 5. Antiguo Monasterio y Hospital de San Juan y antiguo Monasterio de las Bernardas. (Archivo Municipal de Burgos)

rrubias, en la Iglesia de Santa María de Aranda de Duero³⁶ etc. Y, de esta forma, queda recogido en la exposición Veinte años de restauración monumental en España celebrada, ya, en 1958³⁷.

Ya a partir de los años sesenta, la valoración del patrimonio alcanza un nuevo impulso cuando, bajo el aliento del desarrollo alcanzado por las ciudades, se trata de reactivar también la amplia red territorial que, antaño, había estado íntimamente unida al progreso de las mismas. En este marco se sitúan dos declaraciones genéricas con amplia repercusión en la región burgalesa, la que hace referencia al Camino de Santiago y la que afecta a los Rollos de Justicia. La primera se aplicó a treinta y cuatro conjuntos imbricados en la antigua vertebración transversal de la provincia, desde Redecilla del Camino-Belorado-Burgos a Castrogeriz e Itero del Camino, zona relegada ante el posterior predominio de las vías norte-sur. Y, por la segunda, son reconocidos con carácter monumental treinta y nueve rollos de muy diversas localidades como Coruña del Conde, Pampliega, Salas de los Infantes, Vadocondes, etc. cuya situación les permitía aspirar a participar activamente en el progreso contemporáneo. Se trataba,

pues, de estimular la recuperación regional destacando el antiguo protagonismo de muchos de sus núcleos que, con el reconocimiento y la restauración de sus elementos patrimoniales, podrían obtener nuevas posibilidades de desarrollo en relación con el sector turístico.

En consecuencia, estas declaraciones van a ser seguidas por una serie de intervenciones destinadas a favorecer 'la puesta en escena' de aquellos elementos aptos para la demanda cultural. No obstante, en tal proceso van apuntando importantes cambios. Por una parte se multiplican las obras de conservación general de los antiguos edificios. Y, a la vez, se actúa con preferencia en aquellos espacios que puedan atraer a los visitantes. Ejemplos elocuentes resultan los proyectos ejecutados en los claustros de San Juan de Castrogeriz, Santa María del Campo o Santo Domingo de Silos así como la creación de nuevos ámbitos museísticos en la Catedral, Arco de Santa María, Monasterio de San Juan,³⁸ etc.

Pero, además, de forma progresiva el interés por las creaciones medievales se hace extensivo a aquellas otras que, ejecutadas en época posterior, pueden complementar o estimular la demanda turística. Al mismo tiempo se observa como el

³⁶ A.C.M.C. Sigs. 71.060 (1950), 71.104 (1957), 70.926 (1958), etc.

³⁷ *Veinte años de restauración Monumental en España. Catálogo de la Exposición (1958, red. 2001).*

³⁸ Archivo de la Administración Pública de Alcalá de Henares (en adelante A.G.A.), Sec. Educación, Legs. 26/263, 26/303, 31/6711, 31/6960, 8833/5, 13.184/12 etc.



Fig. 6. Restauración del Monasterio de San Pedro de Arlanza en los años ochenta.

monumento ya no es considerado exclusivamente por su carácter referencial o cualidades. Al contrario, se trata de ponderar las posibilidades que encierra respecto al desarrollo de su entorno el cual recibe una nueva valoración en conexión con su presencia. Esta nueva postura animará la declaración de los cascos históricos como unidades patrimoniales en sí mismos. Tal sucede con el de Burgos, Covarrubias, Gumiel de Izán, Lerma, etc. Y ello queda de manifiesto, también, en las actuaciones efectuadas donde la restauración de las fábricas históricas implicará progresivamente la de sus bienes muebles, caserío circundante y tejido arterial³⁹.

De acuerdo con todo ello, al inicio de los *años setenta*, aparecen definidos ya algunas de los rasgos que van a regir las relaciones entre patrimonio artístico y desarrollo regional en el último tercio del siglo pasado. Por una parte, las obras legadas se valoran atendiendo a la diversidad que representan si bien desde una óptica objetual e individualizadora. Al mismo tiempo son percibidas a través de una concepción integradora de las diversas artes y de su proyección medioambiental. Y, precisamente, serán estas actitudes las que favorecerán el desarrollo del actual proceso de ‘gentrificación’ de acuerdo con el que la rehabilitación de los elementos patrimoniales no solo permite recuperar magníficos inmuebles para usos actuales sino que, además, su impacto produce un incremento sustancial en el rendimiento económico obtenido en su entorno. Este proceso, con repercusiones decisivas sobre el legado artístico condicionándolo a la especulación urbana, exige un detenido análisis que será abordado en una futura aportación de carácter monográfico.



³⁹ A.C.M.C. Sigs. 70,939; 70,746; 70,719; 70,840; 70,860, etc.

DEL VIAJE DECIMONÓNICO AL TURISMO DE MASAS;
REPERCUSIÓN EN EL PATRIMONIO CULTURAL EL CASO
DEL MONASTERIO ALTO DE SAN JUAN DE LA PEÑA
(HUESCA) TRAS SU REHABILITACIÓN

Natalia Juan García

Desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, las visitas a monumentos emblemáticos de la geografía española fue una costumbre muy practicada por intelectuales románticos y eruditos. Los lugares que recibían un mayor número de visitas eran aquellos que atraían especialmente por su interés debido a su valor cultural, histórico y artístico. Este fue el caso, por ejemplo, del santuario de Covadonga en Asturias, del monasterio de Montserrat en Cataluña o el de San Juan de la Peña en Aragón.

El caso sobre el que nos proponemos profundizar es este último¹, el conjunto monumental de San Juan de la Peña que está constituido por tres enclaves diferenciados; el monasterio bajo fundado en 1025, que es Monumento Nacional desde 1890; el Sitio Natural de San Juan de la Peña que lo es desde 1920 y el monasterio alto, construido a partir de 1675 y considerado Monumento Nacional desde 1923. Lo que queremos estudiar es la evolución del modelo de visitantes que este enclave ha tenido desde el viajero ilustrado o los viajeros románticos del XIX hasta llegar a la actualidad con el turismo de masas.

Los visitantes de San Juan de la Peña se adelantaron algunos siglos al XIX, pues al parecer este sitio llamó la atención desde mucho antes y fue ya a principios del XVII, cuando se realizaron los primeros viajes a este emblemático lugar.

San Juan de la Peña recibió a su primer visitante ilustre en la figura del portugués **Juan Bautista de Labaña** quien acudió al monasterio el 28 de noviembre de 1610 y dejó constancia escrita de su visita en su obra "Itinerario del Reino de Aragón". Lo que encontró este geógrafo en esta fecha fue un único monasterio enclavado bajo una gran roca puesto que el monasterio alto aún no se había comenzado a construir. Al parecer, este sitio maravilló al viajero portugués ya que, según sus propias palabras; "o sitio do most^o he muy Extraordinario por que todo elle, e a Igreya está metido debaxo de huã grande peña, que levantandose em muita altura, con grande inclinaçõ, deu espaço para se fundar a Igr^a e most^o tudo debaxo da Inclinaçãõ da Peña"².

Este geógrafo realizó una rápida aunque cuidadoso retrato de cómo se encontraba el monasterio bajo de San Juan de la Peña en el momento de su visita. En

¹ El hecho de que nos hayamos decidido a estudiar el caso concreto de San Juan de la Peña se justifica porque en la actualidad, y tras haber defendido el Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) en septiembre de 2003 con el tema "Historia constructiva del monasterio alto de San Juan de la Peña 1675-1835", bajo la dirección de la Dra. Elena Barlés Báguena profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, me encuentro realizando la tesis doctoral sobre este mismo conjunto monástico..

² BAUTISTA LABAÑA, Juan, *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Excelentísima Diputación de Zaragoza, 1895, p. 39.

su descripción, Juan Bautista de Labaña hizo alusión a los diecisiete monjes que habitaban por aquél entonces el cenobio, cómo iban vestidos y quién era el abad en aquella fecha. También señaló cómo estaba construido el monasterio dando noticia, entre otras cosas, de la decoración de las capillas. Igualmente, se refirió a las reliquias que se conservaban en el altar de la iglesia y cómo estaban enterrados los monarcas de Aragón en la sacristía del monasterio. Al final de su relato narró la tradicional leyenda de fundación con la que se vincula a San Juan de la Peña que tiene como protagonistas a Juan de Atarés y a los santos Voto y Félix³. Por último, en su libro de viaje, indicó que más arriba de este monasterio había una pradera que según sus palabras era “hum plano muy hermoso, povoado de espesos pinheiros”⁴ aquí Labaña se privó de contemplar una perspectiva que posteriormente disfrutaron sus sucesores, esto es, el monasterio alto ya que en el año 1610 todavía no se había comenzado a construir. En cualquier caso, la visita de este viajero fue la de un portugués que recorrió todo Aragón para elaborar un mapa y le pareció interesante desplazarse hasta San Juan de la Peña e incluirlo en su “Itinerario del Reino de Aragón” como un referente importante que era necesario visitar.

Desde este avezado viajero fueron muchos los interesados quienes, durante el siglo XVIII, se sintieron atraídos por este paraje natural y lo visitaron. Este

es el caso del Marqués de Ayerbe, que se trasladó hasta San Juan de la Peña en 1774 y entregó como regalo una urna de plata para albergar los restos de los Santos Voto y Félix que allí se veneraban⁵. Aunque, si bien es cierto, la verdadera afluencia de visitantes arribó a San Juan de la Peña a partir del primer tercio del siglo XIX, cuando algunos eruditos románticos se acercaron a contemplar las ruinas de los dos monasterios. Estos intrépidos viajeros quisieron expresar lo que sintieron al ver por vez primera este entorno natural lo que dio lugar una copiosa historiografía. El primer excursionista que visitó el monasterio y publicó su experiencia, lo hizo tan sólo tres años después de que sus monjes hubieran tenido que abandonarlo por la excomunión. Fue **Gustave D'Alaux** quien en el año 1838 acudió al lugar y cuyo viaje recogió en un compendio de artículos que salieron publicados bajo el nombre de “L'Aragon pendant la guerre civil” a partir de 1846 en la revista “Reveu des deux mondes”⁶. Es interesante la reflexión que hace D'Alaux sobre este enclave monástico que visitó en julio de 1838⁷. El propio francés reconoce que no pensaba visitar el monasterio y que lo único que atrapaba su interés era la montaña pero que fue debido a la insistencia de un monje excomulgado que conoció en Jaca lo que finalmente acabó por decidirle a conocerlo. Tras un ascenso de más de tres horas, y gracias a los servicios de un buen conocedor de la

³ En el siglo VIII, según cuenta la leyenda, un joven zaragozano llamado Voto estaba de cacería en la pradera de San Indalecio persiguiendo a un ciervo el cual, finalmente, cayó por la gran roca. Voto se abalanzó sobre el vacío tras el animal y durante su caída se encomendó a San Juan Bautista quien le salvó la vida. Una vez en el suelo, Voto recorrió el lugar y encontró el cadáver de Juan de Atarés, un noble aragonés oriundo del pueblo de Atarés, que se había retirado a esta cueva a vivir una vida en soledad. Voto quedó impresionado por todo lo que le había sucedido y fue a Zaragoza a contárselo a su hermano Félix. Ambos se desplazaron hasta dicho lugar y una vez allí decidieron quedarse para seguir una nueva forma de vida como eremitas.

⁴ BAUTISTA LABAÑA, Juan, *op. cit.*, p. 41.

⁵ AZNAREZ, Juan Francisco, “El Monasterio de San Juan de la Peña: memoria de los incendios que ha padecido”, *Jacetania*, número 151, 1991, p. 104.

⁶ GIMÉNEZ CORBATON, José Ramón, *Aragón visto por un francés durante la primera guerra carlista*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1985. Título original de la obra de Gustave D'Alaux *L'Aragon pendant la guerre civile* publicado en la “Reveu des deux mondes” el 15 de febrero de 1846.

⁷ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Gentes y personajes que subieron a San Juan de la Peña”, en LAPENA PAÚL, Ana Isabel, *San Juan de la Peña (suma de estudios)*, Zaragoza, Mira Editores, 2000, p. 182.

zona llamado Esteban, Gustave D'Alaux visitó no sólo el monasterio bajo de San Juan de la Peña que describe en su texto sino también el monasterio alto sobre el que el francés tuvo un juicio poco favorable tal y como se demuestra en las líneas que transcribimos a continuación; "En el centro de un inmenso prado se encuentra el monasterio nuevo. El edificio blanqueado, agrandado por efecto de la distancia, tiene cierto carácter monumental. No había mentido mi conocido benedictino: se trata de un caserón, de un caserón sobervio si se quiere pero nada más. Un bello refectorio, pasillos anchos, celdas guarnecidas con habilidad tanto del frío como del calor, sin escamotear por ello el espacio —único confort de la vida monacal— una amplia capilla sin carácter arquitectónico notable de no ser el de la desnudez de sus muros... poco más se puede mencionar del convento nuevo de San Juan de la Peña. Convento que además es una restauración de si mismo realizada en 1816. El primero, destruido durante la Guerra de la Independencia, tras haber tardado cuarenta años en ser edificado, parece que era uno de los más representativos ejemplos de la arquitectura del siglo XVIII"⁸.

Lamentablemente, D'Alaux no recogió ningún dibujo del monasterio alto de San Juan de la Peña y tampoco del de abajo lo que hubiera supuesto un documento de extraordinario valor para conocer el estado de conservación de ambos edificios. La visita de este francés debemos entenderla pues, como la de alguien que a pesar de la difícil situación que estaba atravesando en ese momento el país debido a las guerras carlistas se atrevió a subir a este recóndito lugar

para, posteriormente, describir sus impresiones y publicarlas.

Después de éste, le siguieron otros eruditos como el artista **Valentín Carderera** que subió en los años 1840 y en 1856. La primera vez que Valentín Carderera visitó San Juan de la Peña, en 1840, lo hizo como miembro de la Comisión de Monumentos Nacionales. No dejó por escrito, o al menos nunca lo publicó, la impresión que sintió por San Juan de la Peña, pero lo cierto es que gracias al informe burocrático que Carderera redactó sobre el estado de conservación del monasterio, éste llamó la atención del Estado el cual concedió una suma económica para la reparación del conjunto en los años 1856 y 1857⁹.

En esta misma época resultó acertado el tándem formado por el historiador **José María Quadrado** y el dibujante **Javier Parcerisa** quienes en el año 1844 visitaron el conjunto pinatense y cuyo parecer quisieron incluir en la publicación "Recuerdos y bellezas de España" que prepararon durante muchos años¹⁰. En su descripción relataron su ascenso concediendo una gran importancia al paisaje que, por sus entusiasmadas descripciones, les debió impresionar bastante.

Curiosamente, en el libro de José María Quadrado se describe primero el monasterio alto del que se indican pocas fortunas si se compara con las que se señalan del viejo cenobio. Los datos que proporcionan en las cuatro páginas de las que se compone el capítulo dedicado a San Juan de la Peña están más cargados del lirismo propio de la prosa decimonónica que de otra cosa¹¹. A lo largo de la descripción sobre San Juan

⁸ GIMÉNEZ CORBATON, José Ramón, *Aragón visto por un francés durante la primera guerra carlista*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1985, pp. 41-42.

⁹ A.M.P.H., Caja n.º 2, Comisión Provincial de Monumentos, Comunicaciones y otros documentos de la Comisión. Comunicaciones de los años 1851-1859. Legajo 1º, año 1856, exp. N.º 12. Acta del 27 de mayo de 1856.

A.M.P.H., Caja n.º 3, Libro Copiador de la correspondencia de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Acta del 5 de julio de 1856.

¹⁰ QUADRADO, José María, *Recuerdos y bellezas de España*, Selección Antológica, C.E.S.I.C., Valencia, 1971.

¹¹ QUADRADO, José María, *op. cit.*, pp. 33-36.

de la Peña incluyeron tres láminas realizadas por Parcerisa.

Otro romántico que subió a San Juan de la Peña fue **Victor Balaguer**; quien lo hizo en varias ocasiones entre 1847 y 1850, aunque no publicó una breve historia del mismo hasta algunos años después, 1896 en la “Revista Contemporánea”¹². En su artículo titulado “San Juan de la Peña. Su historia. Sus tradiciones. Las leyendas. Sus recuerdos” explicaba además del trayecto que era necesario recorrer para llegar al enclave pinatense, cómo eran los dos monasterios, uno enclavado bajo la gran roca y otro levantado sobre la vasta llanura, los cuales describe a través de nítidos recuerdos por haber transcurrido casi cincuenta años desde su primera visita.

No obstante, lo que nos interesa destacar aquí no es únicamente recoger los nombres y apellidos de los primeros viajeros decimonónicos sino que también sentimos curiosidad por conocer cuál era la verdadera intención de estos eruditos románticos de mediados del siglo XIX al visitar San Juan de la Peña. Es posible que primer propósito era conocer uno de los puntos donde se gestaron, según la leyenda y la tradición, las glorias pasadas de un importante reino peninsular como fue el de Aragón, tal y como señaló el propio Gustave D’Alaux. Pero también parte importante de su visita era dejar sus impresiones por escrito con un carácter más o menos subjetivo y más o menos científico con el fin de publicarlas y mucho mejor si era acompañado de imágenes. Lo cierto es que estos excursionistas nos proporcionaron no sólo descripciones del paraje natural y del estado de conservación de los dos monasterios sino que también nos

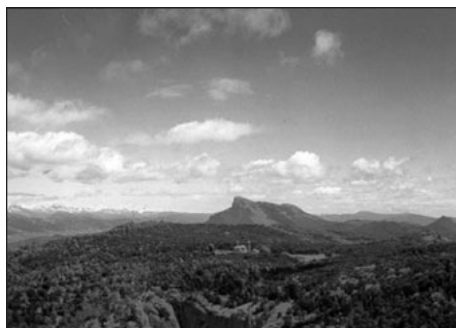


Fig. 1. Vista del monasterio alto y de la pradera de San Indalecio desde el monte de San Salvador.

legaron interesantes grabados y litografías. Aunque, lamentablemente, no pudieron proveernos instantáneas como las que nos facilitaron los viajeros de finales del siglo XIX. El primero que lo consiguió fue **Santiago Ramón y Cajal** en 1878, quien en el verano de aquél año se hospedó en el monasterio alto de San Juan de la Peña para recuperarse de una enfermedad¹³. El tiempo que estuvo alojado allí lo pasó acompañado de su hermana Paula, disfrutando de largos paseos por los alrededores y haciendo fotografías de los dos conjuntos monásticos que incluso llegó a capturar en una misma fotografía que hizo cuando subió al monte de San Salvador¹⁴.

Después de las fotografías de Ramón y Cajal se publicaron otras de San Juan de la Peña como las que salieron a la luz en Barcelona realizadas por “Laurent, Joaritz y Mariezcurrena para la segunda reedición de la obra de Quadrado”¹⁵. Sin embargo, fue en el primer tercio del siglo XX cuando realmente comenzaron a aparecer interesantes postales de excursionistas que se acercaban a visitar el monasterio en incluso las instantáneas de importantes personalidades que se desplazaban hasta el monumento. De las

¹² BALAGUER, Victor, “San Juan de la Peña. Su historia. Sus tradiciones. Las leyendas. Sus recuerdos”, en *Revista Contemporánea*, Madrid, tomo CIII, 15 de agosto de 1896, pp. 225-243 y pp. 352 y 363.

¹³ RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Mi infancia y juventud*, Espasa-Calpe Argentina, 3ª edición, Buenos Aires, 1944, pp. 60-61 y pp. 265-267.

¹⁴ ROMERO, Alfredo, *Ramón y Cajal. Catálogo de la Exposición*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1984.

¹⁵ GARCÍA GUATAS, Manuel, *op. cit.*, p. 191.



Fig. 2. Litografía de Javier Parcerisa de la fachada del monasterio alto de San Juan de la Peña.

primeras décadas del siglo XX hay que destacar la visita que en 1903 realizó Alfonso XIII quien quedó asombrado ante las tumbas de sus ancestros predecesores enterrados en el monasterio bajo. También queda constancia gráfica de la visita que en el año 1920 realizó el Nuncio Ragonesi acompañado del obispo de Jaca Castro Alonso. Entre finales del XIX y principios del XX además de las numerosas y constantes visitas que iba teniendo San Juan de la Peña, empezó a surgir también una, cada vez más, prolífica literatura sobre estas excursiones¹⁶. Lo cierto es que tan importante era el hecho de ir a este tipo de salidas como el que posteriormente el erudito de la excursión narrase en un periódico o en una revista del momento las anécdotas más divertidas y curiosas que habían ocurrido sobre la



Fig. 3. Grupo folclórico del día de Aragón en San Juan de la Peña. Fototeca del Archivo de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Ricardo Compairé, S/N 14. Año 1933, aprox.

misma. Sobre todo fueron aragoneses los que decidieron celebrar en la pradera del monasterio alto de San Juan de la Peña el “Día de Aragón” que en su primera edición en el año 1931 se vio notablemente favorecida con la inauguración de la carretera de acceso al monasterio¹⁷. La asistencia a este tipo de actos en los que llegaron a congregarse miles de personas se prorrogó cuatro años durante los cuales se contó con el incondicional apoyo que ofreció el Sindicato de Iniciativa y propaganda de Aragón de Zaragoza y la Sociedad de Turismo del Altoaragón de Huesca¹⁸. Hasta allí se trasladaran un gran número de interesados que dejaron constancia de sus visitas en curiosas fotografías

¹⁶ Referencias que hacen alusión a las excursiones que se hacían a San Juan de la Peña, las cuales están más centradas en la anécdota que en el dato verídico, se pueden encontrar en;

“San Juan de la Peña”, *Heraldo de Aragón*, 24 de agosto de 1920, p. 6.

LA SALA, Mariano, “Una visita al Real Monasterio de San Juan de la Peña”, *Revista El Pilar*, año XVII, N° 858, Zaragoza, 3 de febrero de 1900, pp. 4-6; N° 859, Zaragoza, 10 de febrero de 1900, pp. 6-7; N° 860, Zaragoza, 17 de febrero de 1900, pp. 3-4 y N° 866, Zaragoza, 31 de marzo de 1900, pp. 5-6.

CENJOR LLOPIS, Andrés, “Una visita a San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, n° 12, 1926, pp. 206-209.

¹⁷ “El domingo en San Juan de la Peña”, *Heraldo de Aragón*, 14 de julio de 1931.

“Inauguración de la carretera de San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, n° 71, 1931, pp. 147-153.

¹⁸ Para conocer cómo se desarrollaron las celebraciones del “Día de Aragón”, véase: “Inauguración de la carretera de San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, n° 71, 1931, pp. 147-153.

“II Día de Aragón en San Juan de la Peña”, *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, Zaragoza, Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragón, n° 83, 1932, pp. 155-157.

“III Día de Aragón en San Juan de la Peña”, *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, Zaragoza, Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragón, n° 95, 1933, pp. 137-140.

ABIZANDA BALLABRIGA, José María, “IV Día de Aragón en San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, n° 107, 1934, pp. 135-139.

V.N. “V Día de Aragón en San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, n° 119, 1935, pp. 137-140.



Fig. 4. Baile de jotas en el día de Aragón en San Juan de la Peña. Fototeca del Archivo de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Ricardo Compairé, C-693. Entre 1930-1935.

tanto del monasterio bajo, del alto, de las ermitas que hay distribuidas en sus cercanías así como de la magnífica vista que hay desde el balcón del pirineo. Lo cierto es que si tenemos en cuenta los recursos e incluso las infraestructuras de la época es asombrosa la cantidad de personas que acudían a San Juan de la Peña a celebrar durante los meses de julio el llamado “Día de Aragón”. Eso sí, al mismo tiempo que aumentaba el número de excursionistas que se desplazaban a San Juan de la Peña, crecía también el número de denuncias sobre el mal estado de conservación de los dos conjuntos monásticos¹⁹.

Uno de los primeros en alzar la voz a este respecto fue **Ricardo del Arco** quien desde su cargo de la Comisión Provincial de Monumentos visitó en muchas ocasiones el enclave pinatense, lo cual le dio para publicar una profusa historiografía desde 1919 y desde esta

fecha continuó divulgando de manera frecuente artículos e incluso libros sobre San Juan de la Peña.

Debido al interés que surgió en torno a este monumento nació el Patronato de San Juan de la Peña en el año 1935 y posteriormente, en 1950, la Hermandad de Caballeros y Damas de San Juan de la Peña cuyos miembros abogan por la conservación y difusión del conocimiento pinatense. El zaragozano **Francisco Oliván Baile** también visitó en numerosas ocasiones San Juan de la Peña y siempre que lo hacía se hospedaba en el monasterio alto. Tras muchas excursiones dejó por escrito sus vivencias en un libro titulado “Los Monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós” que incluye interesantes fotografías de los edificios²⁰.

Desde la segunda mitad del siglo XX no se puede decir que haya habido eruditos que se hayan interesado sobre la historia de este monasterio, sino que lo que ha habido son investigadores y estudiosos que se han preocupado por conocer más y mejor este conjunto. Ya no se puede hablar de visitas de importantes personalidades que hayan dejado plasmadas sus experiencias sino que hay que hacer alusión a la prolífica y seria historiografía pinatense.

Hemos comprobado como el viajero ilustrado del XVIII o el erudito romántico del XIX visitaban monumentos buscando el conocimiento por puro afán de aventura e incluso por notoriedad personal y por la singularidad histórica

¹⁹ Señalamos aquí las referencias en las que se hace alusión al estado de conservación en el que se encontraban los monasterios de San Juan de la Peña durante la primera mitad del siglo XX; “Por San Juan de la Peña”, *Heraldo de Aragón*, 11 de junio de 1920, p. 2.

“Por San Juan de la Peña”, *Heraldo de Aragón*, 16 de junio de 1920.

“Por San Juan de la Peña”, *Heraldo de Aragón*, 20 de agosto de 1920, p. 6.

“Una suscripción para conservar y restaurar los edificios de San Juan de la Peña”, *Heraldo de Aragón*, 21 de julio de 1931, p. 2.

“San Juan de la Peña”, *Heraldo de Aragón*, 27 de febrero de 1932, p. 9.

“Anzánigo”, *Heraldo de Aragón*, 4 de diciembre de 1932, p. 12.

CENJOR LLOPIS, Andrés, “Una visita a San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 12, 1926, pp. 206-209.

CATIVIELA, Eduardo, “El patronato de San Juan de la Peña”, *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, Zaragoza, Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragón, nº 79, 1932, pp. 61-62.

²⁰ OLIVÁN BAILE, Francisco, *Los Monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, Francisco Oliván Baile, 1969.

de los propios lugares a los que acudían muchas veces relacionadas con un mito o una leyenda. Normalmente este tipo de viajeros pertenecían a una clase social alta tenían intereses culturales amplios e incluso poseían una vasta formación en distintas disciplinas (historia, arquitectura, arte, botánica, filosofía...etc.).

Sin embargo, el visitante actual es un turista, es decir, un viajero que recorre países y lugares por distracción y recreo. Hoy en día existe una gran variedad de tipos de viajeros. Sería imposible catalogarlos a todos, aunque, por lo menos, existen dos posiciones bien diferenciadas. Por un lado el que va en busca de cultura y de conocimiento, que podría ser el sucesor del erudito del XIX, aunque con la ventaja de disfrutar de nuevas comodidades y sin sufrir las penalidades de antaño (y en muchos casos sin estar dispuestos a padecerlas). Por otro lado el turista que va a pasar un día “fuera de casa”, un día de diversión sin más pretensiones y que si recibe un barniz cultural es un extra. Lo que realmente nos preocupa es qué tipo de turistas visitarán este monumento a partir de que la rehabilitación del monasterio alto termine (previsiblemente en 2006). Quizá sería más prudente esperar a que finalicen las obras de la intervención que se está llevando a cabo actualmente desde hace varios años. Hay que tener en cuenta que San Juan de la Peña constituye, sin duda alguna, un patrimonio cultural de gran valor que se traduce en una abundante afluencia turística la cual repercute, obviamente, en el ámbito económico. Hasta el inicio de las obras la presencia de visitantes era de 200.000 personas al año. Con la oferta que turística y cultural que va a tener a partir de que acaben las obras del monasterio (re-



Fig. 5. Excursionistas en San Juan de la Peña. Fototeca del Archivo de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Francisco Las Heras, Vallés 65.

cordemos que está previsto un uso hotelero, un Centro de Interpretación del Reino de Aragón, una galería con los retratos de los reyes de Aragón y un Centro de Interpretación del monasterio alto²¹) es de suponer que aumentará el número de visitantes²². Entonces, una vez que finalicen las obras y el monasterio se ponga en marcha ¿cuántas personas visitaran San Juan de la Peña? En principio, tenemos que pensar que el número de visitantes aumentará, así que ¿cómo afectará esta situación al Sitio Natural? y ¿a los pueblos de la zona? El hotel es posible que atraiga a personas que buscan el ocio. Los dos centros de interpretación que se piensan instalar conquistarán, seguramente, a aquellos en busca de la cultura y el saber. La montaña y el paraje natural atraerán a los amantes de la naturaleza. Es decir, de los tres posibles usos que va a tener el monasterio, todos ellos van a notar un aumento de visitantes. Sólo esperamos que esta situación sea capaz de mantener el equilibrio y que éste no afecte a la tranquilidad del lugar que es la sensación que invade a todos aquellos que visitan San Juan de la Peña.

²¹ Algunas cuestiones sobre este tema aparecen en; JUAN GARCÍA, Natalia, “La gestión del monasterio alto de San Juan de la Peña; propuesta de un centro de interpretación”, en *Actas del II Congreso Internacional de Gestión del Patrimonio Cultural*, Madrid (en prensa).

²² Sobre esta cuestión consultar; JUAN GARCÍA, Natalia y ARRUGA SAHÚN, Jorge, “Proyecto de Gestión del Centro de Interpretación del Monasterio alto de San Juan de la Peña” en ALGORÁ LABORDA, Santiago, CORDOVA ÚBEDA, Ana y PÉREZ MORENO, Rubén, *Cursos de Postgrado Gestión del Patrimonio Cultural. Proyectos curso 2002*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2002, pp. 45-55.

EL PATRIMONIO CULTURAL, MOTOR DE DESARROLLO SOCIOECONÓMICO

Amparo León Cascón

El binomio economía y cultura, antes impensable, genera notables resultados, cada vez con mayor frecuencia. De hecho, está más que demostrado que la puesta en valor del patrimonio cultural contribuye al desarrollo económico, físico, social y simbólico de los territorios donde se pone en uso. Esta contribución se entiende vía:

- Desarrollo económico, por la creación de empleo y generación de nuevos recursos derivados de la cultura.
- Desarrollo físico, por lo que supone de mejora del entorno.
- Desarrollo social, porque amplía el espacio de uso público y aumenta la calidad de vida.
- Desarrollo simbólico, porque contribuye al cambio cualitativo de cómo es percibido el territorio dentro y fuera del mismo, tras aplicar las mejoras.

Está más que demostrado que el desarrollo cultural genera desarrollo económico, de hecho, el sector cultural supuso más de un cuatro y medio por ciento del Producto Interior Bruto de España, constituyendo uno de más dinámicos y de mayor crecimiento (en concreto el sector servicios culturales destinados a la venta aumentó un cinco por ciento en 2003 según refleja el Informe Sectorial de las Cámaras de Comercio de 2004). También su potencial de creación de empleo es altamente sobresaliente ya que obtuvo un

crecimiento de casi el cinco por ciento en el año 2003, empleando a más del seis por ciento de la población activa en España (cerca de los novecientos mil puestos de trabajo).

Lo que, junto con el alto valor añadido de este sector, su conformación en pequeñas y medianas empresas flexibles, su constante innovación y actualización tecnológica, así como la creciente demanda social de productos y bienes de servicio que ofrece hacen que se incrementa el interés de hacia su estudio y desarrollo por parte de las políticas nacionales e internacionales.

El disfrute del patrimonio natural, cultural e industrial se ha convertido en un campo de actividad económica, sobre todo relacionada con el turismo, el medio ambiente y el desarrollo rural. Los museos, los centros de interpretación, las recreaciones históricas y el turismo cultural en general (turismo rural, turismo creativo, turismo natural, turismo termal, actividades de ocio creativo, la gestión cultural y los actos culturales como los festivales, coloquios, congresos, representaciones teatrales...) contribuyen no sólo al desarrollo socioeconómico sino también a la generación de la imagen del territorio, teniendo en cuenta que no se destina al mercado doméstico, sino que cada vez se exporta e internacionaliza más.



Fig. 1. El patrimonio tangible también se difunde a través su interpretación. Museo del Empalao, Valverde de la Vera (Cáceres).

Las nuevas tecnologías amplían, igualmente, las posibilidades a la difusión y, por tanto, el conocimiento y la consecuente concienciación conservación del patrimonio. La digitalización de la cultura, la generación de contenidos culturales, la creación y producción audiovisual en torno a referentes patrimoniales tangibles e intangibles son buen ejemplo de ello.

También la rehabilitación y/o adecuación de monumentos histórico-artísticos, que ha permitido efectuar la programación de actividades culturales tales como el Teatro Romano de Mérida, el Castillo de Niebla, el de Montearagón, de Peralada, la Ciudad Monumental de Cáceres o el conjunto histórico de Elche...; o darle un destino para servicios turísticos tales como centros hoteleros u hosteleros, tal es el caso de muchos de los paradores de turismo de España, palacios, castillos, donde gracias a una decoración histórica, en algunos casos muy rigurosa, se confiere una recreación ambiental al viajero.

En otros casos, es el mismo patrimonio cultural el que surge con la finalidad específica de convertirse en un motor de riqueza y de actividad cultural, tal es el caso del Museo Guggenheim, aunque su creación es debida a un proyecto más ambicioso, el Plan Estratégico de Bilbao, muchos de cuyos frutos se perciben no sólo en la vida cultural de la ciudad – im-



Fig. 2. La interpretación del entorno más próximo es una manera de sensibilizar al ciudadano. Centro de Interpretación de los Conjuntos Históricos de Extremadura. Zafra (Badajoz).

pulsado por las líneas estratégicas de la cultura – sino en todo su entorno físico.

Almadén es uno de los ejemplos más claros para demostrar que el patrimonio puede ser, en algunos casos, la única tabla de salvamento de una comarca. El cierre en 2003 de las minas de mercurio, las más grandes del mundo desde hacía dos mil quinientos años, habría de provocar una situación de ruina y despoblamiento si no se estuviera resolviendo con un Plan Director para la conservación y puesta en valor de esta propiedad del Estado. e-Cultura Net, S.A., empresa extremeña de servicios culturales, está trabajando desde el año 2002 para dotarla de un nuevo uso turístico y cultural con el convencimiento de que la recuperación de este patrimonio puede convertirse en un nuevo motor de desarrollo local, tanto cultural como económico. Un espacio capaz de atraer incluso a un turismo especializado, ya implantado con éxito en otros países europeos, vinculado con la historia, la ciencia y la cultura de la minería, su explotación y de su gente.

En la propuesta de e-Cultura se tiene previsto una serie de actuaciones que engloban la creación de un Centro de Investigación y Museo del Mercurio, un centro de interpretación de la minería, la Academia de Minas, el baritel de San Andrés, castilletes, hornos, la galería



Fig. 3. La vida de la gente es una seña identitaria inequívoca de un territorio. Museo del Minero. Real Hospital de San Rafael. Almadén (Ciudad Real).



Fig. 4. Todos las herramientas son pocas para la preservación del patrimonio tangible e intangible. Museo del Minero. Almadén.

de Forzados y la rehabilitación y puesta en uso de otros elementos singulares de gran riqueza etnográfica, histórica y geológica como el Museo del Minero en el Real Hospital de San Rafael, recientemente inaugurado, donde se reflejan las enfermedades específicas de los mineros, a la vez que acoge la sede la Fundación Almadén-Francisco Javier de Villegas y el Archivo Histórico de Minas, donde se halla toda la información que se ha producido en las minas a lo largo de los siglos.

Marc Luyckx de la Unidad de Estudios de Tendencias de la Comisión Europea en Bruselas señalaba “La cultura se está convirtiendo en el recurso ‘económico’ central porque las raíces culturales y la diversidad son necesarias para desarrollar la creatividad, que es lo que cada vez impulsa más la actividad económica”. Los valores, objetivos éticas y estéticas que hacen que cada país y sociedad sean diferentes son motores efectivos de todas las economías.

Esta claro que el desarrollo cultural implica desarrollo económico, pero ¿y al contrario?. ¿Genera el desarrollo económico por sí mismo desarrollo cultural?. Es aquí donde se está suscitando una reflexión mundial desde la última década del siglo XX. Con ella se quiere evitar que el modelo de desarrollo económico depreda excesivamente los recursos

culturales, como ha ocurrido ya con los recursos naturales.

Muchas son las instituciones públicas partícipes en las políticas locales, regionales y nacionales que están incitando a la reflexión estratégica sobre la cultura y el desarrollo con el fin de establecer unos referentes teóricos y de actuación que permitan la planificación concienzuda de la dimensión económica de la cultura.

Como referentes internacionales se encuentran la publicación “Nuestra diversidad creativa” editada en 1997 por la UNESCO, o el plan de acción acordado promovido por la UNESCO en la conferencia intergubernamental de Estocolmo (1998), o el más recientemente, la Agenda 21 de la cultura, firmada en el IV Foro de Autoridades Locales en el marco del Foro Universal de la Cultura de Barcelona por más de cuatrocientas ciudades de todo el mundo en este mismo año.

La Agenda 21 de la cultura hace un especial hincapié en la preservación del patrimonio tangible e intangible, de la memoria histórica y artística, producto de miles de años de historia, fruto de la contribución colectiva, a través de sus lenguas, imaginarios, tecnologías, prácticas y creaciones, testimonio de la creatividad humana y el substrato de la identidad de los pueblos. “La



Fig. 5. Implicar a los habitantes en la creación de un espacio cultural es vital para su éxito. Museo del Minero, Almadén.

vida cultural contiene simultáneamente la riqueza de poder apreciar y atesorar tradiciones de los pueblos, con la oportunidad de permitir la creación y la innovación de sus propias formas. Esta característica rechaza cualquier modalidad de imposición de patrones culturales rígidos”.

La agenda 21 estructura su contenido en principios, compromisos y recomendaciones. Dentro de sus principios hace hincapié en

- la protección y la promoción del patrimonio,
- los ecosistemas culturales frágiles (áreas periféricas, zonas rurales, zonas deprimidas...),
- el patrimonio etnológico,
- los espacios públicos y
- el urbanismo y la cultura

Para este documento “orientador de las políticas públicas de cultura y de contribución al desarrollo cultural de la humanidad”, tal y como se define a sí mismo, los compromisos que se han de

establecer por parte de las entidades políticas con responsabilidad sobre la cultura y el patrimonio son:

- Considerar los parámetros culturales en la gestión urbanística y en toda planificación territorial y urbana, estableciendo las leyes, normas y los reglamentos necesarios que aseguren la protección del patrimonio cultural local y la herencia de las generaciones antecesoras.
- Establecer instrumentos legales e implementar acciones de protección del patrimonio cultural por medio de inventarios, registros, catálogos y todo tipo de actividades de promoción y difusión tales como exposiciones, museos, itinerarios, etc.
- Proteger, revalorizar y difundir el patrimonio documental generado en la esfera pública local/ regional, por iniciativa propia o asociándose con entidades públicas y privadas, incentivando la creación de sistemas municipales y regionales con esa finalidad.
- Trabajar para abrir el libre descubrimiento de los patrimonios culturales a todos los habitantes del planeta. Así mismo, promover, en relación con los profesionales del sector, un turismo respetuoso con las culturas y las costumbres de las localidades y territorios visitados.
- Garantizar la adecuada mención del origen de los bienes culturales expuestos en nuestros territorios, y adoptar medidas para impedir el tráfico ilícito de bienes pertenecientes al patrimonio histórico de otros pueblos.

Poco a poco se va haciendo el camino del disfrute sostenible del patrimonio. Hemos de congratularnos de que hoy día la mayoría de las ciudades de España que en este momento están desarrollando o han aplicado ya planes estratégicos incluyen la cultura como un apartado importante: Vigo Sevilla, San Sebastián, Córdoba, Badajoz, Málaga, Valencia...; e incluso algunas de ellas están elaborando o practicando planes estratégicos y planes de actuación específicos

para la cultura tal es el caso de Barcelona, Vitoria o Bilbao, por ejemplo.

Pero el interés por la reflexión trascendente sobre patrimonio, y por la cultura en general, no concierne sólo al ámbito urbano. De hecho, las mancomunidades representadas por los Grupos de Desarrollo Rural de los programas de la Unión Europea Proder II y Leader Plus, cada vez reparan su atención en la implementación de proyectos relacionados con el patrimonio tales como programas de valorización del patrimonio cultural y natural, estudios de identidad territorial basándose en referencias culturales singulares de la zona, la creación de espacios culturales que tienen como eje temático elementos de la memoria colectiva y señas identitarias, planes de dinamización turístico-cultural, y todo tipo de acciones en pro no sólo de la preservación y difusión del patrimonio, sino también de su generación.

Pero el cuidado del patrimonio no es sólo tarea de las instituciones pública. Existe también ese segundo eje ya mencionado, el de las empresas. Las empresas que llevan a cabo proyectos de inversión en la cultura y que ofertan servicios y productos para la promoción de lo cultural. Y un tercer eje, el social.

Es tarea de todos defender la identidad cultural de nuestro territorio, a través del fortalecimiento del sentido de pertenencia al mismo, pero siempre, respetando e incentivando la diversidad, único caldo de cultivo para la creatividad. También el realizar un consumo cultural consciente y respetuoso.

Sería conveniente que todos los ayuntamientos y administraciones públicas en general contaran con un instrumento de



Fig. 6. La recreación fidedigna del patrimonio permite ampliar el disfrute del mismo. Centro de Interpretación del Tesoro de Aliseda (Cáceres).

reflexión, con un marco de actuación para el área cultural, no sólo por lo que de desarrollo económico y oportunidades de empleo y actividad suponen, sino, sobre todo, por incentivar el “uso cultural de modo razonable”, por crear un sector cultural fuerte y vertebrado capaz de generar productos y procesos culturales sostenibles, capaz de impulsar el patrimonio, entre otros planteamientos. Una herramienta de reflexión y actuación en la que intervinieran no solo la administración pública, sino también todos los agentes culturales, la iniciativa privada y social, y, sobre todo, los habitantes del territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- Década mundial sobre cultura y desarrollo* (1988-1997), UNESCO, 1998.
- Nuestra diversidad creativa*, UNESCO, 1997.
- Políticas culturales para el desarrollo*. Conferencia intergubernamental de Estocolmo, UNESCO, 1998.
- Informe Sectorial*, Consejo Superior de Cámaras de Comercio, Madrid, 2004.



LA REINTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO
COMO CULTURA Y ECONOMÍA:
LOS CASOS DE GALICIA E ILLES BALEARS¹

M^a Elvira Lezcano González

Escola Universitaria de Turismo, CENP, Universidade de A Coruña

Margarita Novo Malvárez

Universitat de les Illes Balears

1. LA REDEFINICIÓN DEL
PATRIMONIO COMO PRODUCTO
TURÍSTICO CULTURAL

El descubrimiento del patrimonio como recurso susceptible de explotación económica ha provocado que cada vez con más frecuencia se debata acerca de cual debería ser el papel que éste tenga en la sociedad actual. Una posición que inevitablemente se vincula con su utilización como producto turístico, incluso tanto o más que como cultural. Esta redefinición de un elemento, primitivamente sólo cultural, se ha convertido en línea estratégica de los nuevos organismos públicos que buscan la explotación turística de un territorio, y en un objetivo de los empresarios privados que persiguen rentabilizar la construcción o rehabilitación de cualquier tipo de bien histórico y cultural. El simple uso del concepto “producto” (*business*) expresa perfectamente la idea de comercializar y socializar la cultura del arte. Incluso, si fuese necesario, incentivando la privatización de la gestión de las nuevas iniciativas (fundaciones, institutos, etc.) como medio más adecuado, tal y como defendería el pensamiento neoliberal, para aumentar la productividad de la inversión. Todo esto lo que provoca es la entrada

en la gestión del patrimonio de nuevos agentes: empresas, institutos, fundaciones y organizaciones de todo tipo. Aunque la administración es responsable de su tutela, se hace necesario reflexionar sobre la nueva función desempeñada por el mercado (Barrera, 1998).

Como resultado de este complejo juego de relaciones, el patrimonio ha dejado de interesar exclusivamente a un reducido número de especialistas, a una parte de la sociedad más culta o a las administraciones públicas más sensibles, para convertirse en un auténtico producto de consumo masivo. Las reflexiones entorno a este nuevo valor son importantes. La incorporación de objetivos empresariales y de marketing aleja a los bienes patrimoniales de su auténtica y primigenia función cultural. Pero no es menos cierto que la introducción de variables economicistas contribuyen a la conservación (por medio de la financiación) de ese mismo patrimonio, a su masiva difusión a grupos sociales diversos y, en una palabra, a alejarse de su antiguo carácter elitista. Las campañas publicitarias y los medios de comunicación han logrado que población de bajo nivel cultural valore con la misma intensidad la Giralda de Sevilla, un producto turís-

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación (Dirección General de Investigación) del Ministerio de Ciencia y Tecnología (código BSO2001-3302-C02-02), titulado: “Gestión turística del patrimonio cultural y natural en el desarrollo local de los espacios de interior en las Islas Baleares”.

tico tradicional, que el Guggenheim de Bilbao. El notable éxito de las modernas campañas de promoción ha atraído por igual a los agentes productores de ese patrimonio y a los clientes consumidores de ese turismo aparentemente cultural.

Los entes públicos y privados, buscan la “puesta en valor” del patrimonio desde un punto de vista económico, olvidando que éste ya tiene un valor en sí mismo que es el cultural y que es el que, en primera instancia, hay que reforzar aunque no tenga necesariamente que reportar un beneficio económico. Como resultado, en muchas ocasiones, su perfecta conservación y difusión pública declinan ante los objetivos de rentabilidad económica. En este sentido, el desarrollo sostenible, un concepto que normalmente aplicamos al patrimonio natural, habría que tenerlo en cuenta de cara al futuro por el bien de nuestro legado cultural.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la atracción que provoca el patrimonio, y fundamentalmente los bienes de carácter monumental, para aquellos que practican el turismo cultural es creciente en las sociedades modernas y desarrolladas. Un tipo de turismo que no es un descubrimiento reciente aunque la democratización del tiempo de ocio lo ha incrementado, hasta el punto de que en algunos casos podríamos llegar a hablar de “turismo cultural de masas”. Esto no deja de entrañar cierto peligro, pues un excesivo consumo lúdico-cultural puede romper el equilibrio que debiera existir entre el disfrute del patrimonio y su perfecta conservación, y como argumenta Llorenç Prats podemos llegar a “hacer de lo real un espectáculo” (Prats, 1997).

Aún así, en el turismo cultural no debiéramos dejar de reconocer el valor utilitario del patrimonio y su carácter social. Un valor del que todos podemos gozar, siempre y cuando la gestión sea correcta y facilite tanto su disfrute público como su conservación. Para ello ha

de diseñarse un plan de desarrollo cultural que asegure un desarrollo sostenible para el patrimonio objeto de explotación turística y que garantice su bienestar presente y futuro.

Esta pequeña reflexión sobre la especial comunión entre economía y cultura en el patrimonio nos permitirá indagar acerca de cuales son los medios más habitualmente utilizados para dar valor (¿cultural o económico?) a los elementos patrimoniales y evaluar el papel que estos representan como recurso turístico. Para estudiar mejor estas dinámicas, intentaremos observar lo que sucede en dos territorios, aparentemente contrapuestos, pero que comparten procesos similares: Mallorca y Galicia. El primero representa un ejemplo clásico de especialización turística de sol y playa plenamente integrado en el mercado europeo. Mientras tanto, Galicia se sitúa fuera de los principales focos turísticos europeos, aunque desde hace algunos años busca encauzar su economía hacia una confusa y poco meditada especialización turística. Los métodos utilizados por los responsables autonómicos difieren considerablemente, aunque coinciden en el objetivo de integrar el patrimonio en los canales habituales del turismo de masas. Las excursiones masivas de turistas por monumentos y ciudades históricas de Mallorca (catedral y palacio de la Almudaina de Palma, Valldemossa y Chopin, Deiá y Graves, etc.) y la discutida utilización dada por la administración autonómica gallega al Camiño de Santiago, son un buen ejemplo de esta dinámica.

2. PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

A medida que se superan las últimas décadas del siglo XX, la sociedad va tomando conciencia del carácter único e insustituible de los elementos patrimoniales y de la importancia que en un mundo en constante transformación y cada vez más globalizado tienen estos

bienes, que son parte de la identidad de un determinado territorio. Las regiones más desarrolladas expresan una mayor preocupación por la conservación de su patrimonio. Las administraciones públicas y los ciudadanos entienden por igual que éste es un método adecuado para reforzar su identidad cultural y un elemento determinante para medir la calidad de vida. No olvidemos que ésta ha dejado de cuantificarse únicamente como una consecuencia del desarrollo, para convertirse sobre todo en una causa o factor que lleva al desarrollo socioeconómico y territorial.

2.1. CONFLICTOS ENTRE TURISMO Y PATRIMONIO EN MALLORCA

Identidad y calidad de vida pueden ser las principales responsables de la actitud conservadora que desde hace algunos años se percibe en Mallorca y que, como dice Guerra de Hoyos “ha convertido al patrimonio en algo a mantener obligatoriamente, incluso forzando su readaptación” (Guerra de Hoyos, 1997). Esta sensibilización de la sociedad mallorquina hacia los bienes del pasado se explica por el temor de sus habitantes a la pérdida de identidad y la degradación territorial y destrucción patrimonial generadas durante el primer y segundo boom turístico. El turismo y el asentamiento, más o menos permanente (segundas residencias), de población centroeuropea de elevado poder adquisitivo han ocupado y degradado espacios litorales intensamente aprovechados (turismo: enclaves turísticos de la bahía de Palma, Cala Millor, Calas de Mallorca, etc.) y territorios interiores y litorales de elevado valor paisajístico (segundas residencias y, en menor medida, ciudades históricas).

No obstante y, al menos durante algunos años, la actividad destructora fue sustituida por una actividad rehabilita-

dora generalizada. La ya derogada “Eco-taxa” (impuesto turístico) es un elemento de interesante reflexión. Sea como fuere, la conservación del patrimonio (natural y cultural), ha dejado ya de percibirse como un lujo y, por el contrario es un elemento de demanda ciudadana hacia la clase política dirigente. Es por esto que ya no la podemos calificar como una cuestión exclusivamente material o artística, pues ha adquirido un cierto carácter social motivado por el hecho de que afecta notablemente al bienestar general y a la calidad de vida de las personas, al tiempo que, por esta causa, se convierte en un interesante factor de propaganda política.

En este contexto de creciente consumo cultural, la iniciativa pública tiene una responsabilidad especial en lo referente a la preservación, conservación y defensa del patrimonio construido. Esta responsabilidad se ha visto reflejada en los últimos años en la aprobación de planes especiales de protección, que principalmente afectan a los barrios de la capital palmesana, y más recientemente en la construcción de nuevos hitos monumentales². No obstante, el número de conjuntos históricos declarados B.I.C. es muy reducido en relación a la riqueza patrimonial o al interés urbanístico que encierran muchos núcleos históricos y tradicionales de la isla. En este sentido es difícil de entender la falta de protección de poblaciones de la calidad de Vallde-mossa o Sóller (centros turísticos de primera categoría con lo que esto supone para la fragilidad de sus ciudades genéticas), Bunyola o Banyalbufar, o incluso todos los pueblos fundados por Jaume II con finalidad colonizadora dada su excepcional importancia urbanística.

Asimismo, en Palma, como en la gran mayoría de las ciudades españolas, se pretende crear hitos culturales que se identifiquen con la imagen de la ciudad

² En Mallorca existen un total de ocho Planes Especiales aprobados, cuatro de los cuales se desarrollan en distintos barrios de la ciudad antigua de Palma.

y que se insertarían en las nuevas políticas de marketing y promoción urbana. Aunque de manera un tanto aislada y sin apostar por la planificación estratégica, ésta también ha querido reforzar su patrimonio con macroyectos de arquitectura contemporánea. El polémico Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard se completará en breve con un indefinido Palacio de Congresos y Exposiciones.

En conclusión, la destrucción y el deterioro del patrimonio en Mallorca ha sido importante pero, con la particularidad, de que no todas las poblaciones lo sufrieron con la misma intensidad. En este sentido, las poblaciones litorales fueron las más perjudicadas. Mientras tanto, la ciudad preindustrial de Palma y las poblaciones rurales del interior (en crisis desde 1960), aunque pudieron verse afectadas por un ligero despoblamiento y una reducción de inversiones de cara al mantenimiento de su patrimonio, quedaron a salvo de la destrucción desenfrenada que caracterizó a las principales poblaciones costeras, en donde a la falta de protección se unió el incumplimiento de las leyes. Uno de los principales ejemplos de núcleo rural mallorquín que ha sabido salvaguardar de la especulación los principales vestigios de su historia, lo constituye el pueblo de Valldemossa, que hoy en día conforma un área residencial periurbana y uno de los principales centros de visita turística de la isla.

Por lo que respecta a la capital, las 125 hectáreas de la antigua ciudad intramuros de Palma la convierten en el segundo casco histórico más extenso de España (después del de Sevilla). En general, se está recuperando como uno de los espacios de mayor calidad y belleza no sólo de la ciudad sino del conjunto de la isla, al tiempo que se pretende especializar en un foco de atracción turística de primer orden. Todo esto se hace posible gracias a la iniciativa de las administraciones públicas que destinan

importantes recursos a su reforma y de los ciudadanos de clase media-alta que persiguen residir en el casco antiguo, principalmente porque valoran la enorme riqueza y calidad de las arquitecturas que lo conforman. Con la excepción de hitos monumentales (Catedral, Palacio de la Almudaina...) y calles comerciales (zona Jaume III, Born...), el casco histórico de Palma supo mantenerse al margen de un turismo de sol y playa. Aunque a costa de su degradación física y social, una buena parte de la ciudad genética palmesana (sa Calatrava, sa Gerreria, El Temple, etc.) pudo conservar su identidad. Una identidad en algunos casos igualmente amenazada por discutibles estrategias rehabilitadoras (sa Gerreria) que pretenden (con resultados inciertos: ejemplo Passeig de la Artesanía) integrarlo en los recorridos turísticos como medio para su revitalización económica.

2.2. LOS INTERESES DEL TURISMO POR EL APROVECHAMIENTO INTENSIVO DEL PATRIMONIO EN GALICIA

Al contrario de lo que sucede en las Illes Balears, Galicia no goza de una amplia tradición turística como destino de sol y playa. Aunque este tipo de turismo existe y es conocido ya en la primera mitad del siglo XX en lugares concretos de las Rías Baixas y la Mariña lucense, es evidente que el clima atlántico no favorece una especialización heliotrópica. Esto no ha impedido que las últimas administraciones autonómicas sitúen al turismo como uno de los principales ejes sectoriales donde sustentar el desarrollo económico de la región.

La diversificación en la explotación de productos turísticos y la búsqueda de alternativas competitivas en un mercado cada vez más complejo se convierten en líneas estratégicas de la planificación turística gallega. Sin embargo, desde múltiples perspectivas es fácil adivinar como

estamos ante un modelo excesivamente confuso y dirigido por objetivos de consumo de masas. Y esto incluye al patrimonio. Éste desempeña una función clave aunque demasiado frágil para asumir el nuevo rol proyectado desde instancias políticas. Salvo enclaves turísticos muy localizados, tradicionalmente centrados en el turismo vacacional o de sol y playa (Sanxenxo, O Grove, Baiona), el turismo no ha sido el principal responsable de la destrucción del patrimonio cultural gallego. Al menos en los espacios rurales, el desarrollo se evalúa sobre todo a través de variables económicas, de crecimiento, y no tanto de ordenación y calidad de vida. El escaso respeto de la política territorial y urbanística hacia la conservación y recuperación patrimonial y la baja consideración social que alcanza todavía a amplias capas de la población son, a grandes rasgos, las principales causas del abandono y la pérdida de recursos patrimoniales. A continuación, detallo los principales motivos que causan esta destrucción:

- El desinterés de la Administración Autonómica y la permisividad de los responsables municipales. La existencia de diferentes instrumentos proporcionados tanto por la legislación aprobada *ad hoc* (Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y Ley de Patrimonio Cultural de Galicia de 1995) como por la propiamente territorial y urbanística no son aprovechados por los últimos responsables de aplicar la disciplina urbanística, los ayuntamientos, pero tampoco por una politizada Dirección Xeral de Patrimonio. Ésta llega a renegar de determinados enfrentamientos institucionales a pesar de las consecuencias que llegan a generar determinadas operaciones urbanísticas. La falta de cultura urbanística es palpable a diferentes escalas. Tanto es así que incluso un estudio sobre el turismo cultural elaborado por la Secretaría Xeral de Turismo en los años 1990 concluye que existe una falta de gestión de la actividad cultural.

- Una infravaloración de lo propio. Según las estadísticas del 2002 del principal organismo para la gestión y planificación turística, TURGALICIA, la motivación principal de los visitantes a la hora de elegir Galicia como destino turístico es la de conocer la naturaleza y el paisaje y, por extensión su cultura y costumbres, incluyendo el Camiño de Santiago. Sin embargo, en un estudio llevado a cabo en las casas de turismo rural de la costa coruñesa se obtuvo como conclusión la falta de valoración de los recursos turísticos y culturales por parte de los propietarios, “incluso una parte importante de los propietarios piensan que sus huéspedes no están interesados por el paisaje y el entorno rural más próximo” (Sparrer, 2004). Si la propia población no valora lo que posee, difícilmente podrá salvaguardarlo y participar en su dinamización.

- El afán de modernidad y desarrollo (entendido únicamente a partir de la variable económica, como crecimiento), que desemboca en una destrucción o modificación de las formas tradicionales del patrimonio. Muestra de ello son las viviendas construidas por algunos emigrantes retornados, muy alejadas de las construcciones habituales en Galicia y más próximas a las formas características de los lugares en los que vivieron; algunas desafortunadas intervenciones en las ciudades históricas (modificación de volúmenes, cambios de parcelario, introducción de materiales no adecuados como el PVC...); el escaso respeto medioambiental a la hora de construir nuevas vías de comunicación, lo que provoca un gran impacto paisajístico en los núcleos rurales tradicionales, etc.

Por lo tanto, no podemos culpar exclusivamente al turismo como el responsable de la destrucción del patrimonio. Sin embargo, debemos reconocer que esta desaparición y transformación del paisaje y patrimonio crean una imagen

negativa en los que nos visitan. Hay interesantes propuestas conservacionistas en los espacios urbanos, sobre todo a través de la ejecución de Planes Especiales de cascos históricos, como puede ser el llevado a cabo en Santiago de Compostela. Por el contrario, el desdoblamiento, envejecimiento demográfico y estancamiento económico (que no retroceso) de los espacios rurales más inaccesibles y alejados de los principales centros urbanos del país tienen graves impactos sobre el patrimonio. En este sentido, las propuestas más importantes proceden de los numerosos programas de desarrollo rural financiados por la Unión Europea (Leader, Proder, etc.), que ven al patrimonio y la actividad turística como un eje clave para el desarrollo de los territorios más desfavorecidos. No obstante, no somos tan optimistas si realizamos una reflexión detenida sobre el funcionamiento y los resultados de estas iniciativas en Galicia. Aunque en ocasiones el avance es interesante, en general las estrategias son inadecuadas.

3. MEDIOS DE PRESENTACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS PATRIMONIALES

La forma de acceder al patrimonio o, dicho de otro modo, de cómo éste se da a conocer difiere según los lugares en donde nos encontremos. La tendencia general en España y, por tanto, también en Galicia y Baleares es ofrecerlo al visitante por medio de acciones individualizadas. La ausencia de una planificación integral es una de las debilidades más repetidas en distintas Comunidades Autónomas. Las diferentes poblaciones intentan presentar su patrimonio local a partir de iniciativas puntuales. Esto explica, por ejemplo, la coincidencia de acciones en Baleares y Galicia, a pesar de las evidentes dicotomías paisajísticas, patrimoniales, de modos y sistemas de explotación turística, etc. A continuación vamos a estudiar algunas de estas experiencias en Mallorca y Galicia.

3.1. LA CAPACIDAD DE GENERAR PRODUCTOS DE PATRIMONIO CULTURAL EN MALLORCA

A comienzos del siglo XXI comprobamos como dato positivo que la inmensa mayoría del patrimonio mallorquín está registrado, catalogado e incluido en programas de protección. Una oportunidad infrautilizada ante la ausencia de una auténtica política promocional. En sustitución, la tendencia es a la búsqueda de mecanismos que permitan un desarrollo inmediato de los recursos culturales. Es decir, su puesta en valor (tanto cultural como económico) por medio de iniciativas concretas que permitan su conocimiento y disfrute. El potencial cultural y turístico de Mallorca abre todo un abanico de posibilidades de aprovechamiento de los recursos. Veamos cuales son las más habituales o las más atractivas según sea el bien a ofertar o promocionar:

- Las ciudades históricas de origen medieval, que nos hablan de una época y de un determinado estilo de vida, entre las que destacamos dos tipos. La propia ciudad genética palmesana y, aunque ajenos a la demanda turística, los pueblos fundados por Jaume II con finalidad colonizadora una vez se expulsaron a los musulmanes de tierras mallorquinas (Lucmajor, Sa Pobla, Petra...). A estos podemos añadir otro tipo de núcleos también históricos que destacan, casi a partes iguales, por la calidad de su paisaje urbano y por el entorno natural donde se encuentran enclavados, entre los que destacan aquellos localizados en la serra de la Tramuntana: Valldemossa, Sóller, Fornalutx, etc. Las más ambiciosas políticas de rehabilitación han afectado a la ciudad preindustrial de Palma (González, 2002). Aunque algunas hayan optado por operaciones un tanto discutibles, en general han evitado su ruina, mejorado la calidad de vida de sus habitantes y contribuido a potenciar sus atractivos paisajes urbanos de cara a las demandas del turista.

Las propuestas de explotación turística en aquellos núcleos que han aprobado planes especiales (Pollença, Deiá, Palma, etc.) son hacia la consolidación y embellecimiento con el objetivo de incluirlos en rutas turísticas (visita, paseo por sus calles y, en algún caso, la entrada a un edificio singular). Aún así, las acciones de este tipo no han tenido siempre la misma aceptación. Valga como ejemplo el *Paseo de la Artesanía* de Palma, un espacio comercial y pretendidamente cultural y turístico situado en pleno “barrio chino” en proceso de rehabilitación, cuyo éxito no se ha producido, por lo menos en la proporción proyectada.

- Los edificios históricos que se han rehabilitado para acoger en sus estructuras una nueva función en su mayoría se han dirigido hacia dos tipos de usos. En su mayor parte se orientan a la recreación histórica y su objetivo se centra exclusivamente en la visita. Es decir, las actuaciones que se han practicado por lo general han pretendido ser fieles a la arquitectura primitiva y, a pesar de que la función original no se ha recuperado (caso por ejemplo de los castillos de Bellver o de Capdepera, del palacio de la Almudaina, de antiguas posesiones como la Granja, de la cartuja de Valldemossa, etc.), se han convertido en museos en donde el visitante se puede hacer una idea de cómo transcurría la vida en estos lugares y de la gran magnitud y belleza de sus fábricas. Además, Mallorca cuenta también con importantes edificios monumentales que se han reconvertido en centros de cultura contemporánea y salas de exposiciones. Es el caso del Casal Solleric, de La Llotja, de Can Castelló (sede de la Fundació Sa Nostra) o del Gran Hotel (sede de la Fundació La Caixa), todos ellos ubicados en Palma. Por regla general los arquitectos que emprendieron las obras de reforma de todas estas edificaciones se limitaron a

“congelar” fielmente sus estructuras, y prácticamente no hicieron aportaciones novedosas que remitan a la contemporaneidad del momento.

- Una tercera posibilidad de explotación turística viene dada por aquella generada a través de la interpretación de los bienes culturales que, en el caso de Mallorca, se desarrolla en comunión con el patrimonio natural. A la Interpretación del Patrimonio, entendido como disciplina, método de trabajo o forma de comunicación se han dado diferentes definiciones: “arte de revelar in situ el significado del legado natural, cultural e histórico, al público que visita esos lugares en su tiempo de ocio” (Morales, 1998), o “el arte de explicar el significado de un lugar a la gente que lo visita, con el objetivo de introducir un mensaje de conservación” (Aldridge, 1989). En una palabra, estamos ante un nuevo modelo de presentación y promoción patrimonial, que se da a conocer de una forma más dinámica y que es coherente con una política de sostenibilidad. Aunque insuficientemente estudiada, en esta categoría tenemos ejemplos contrastados. Encontramos hasta tres modelos de programas de interpretación:

A) Un proyecto aparentemente viable es la promoción por medios interpretativos del Parque Arqueológico del Puig de sa Morisca, situado en el municipio de Calvià. En él se ha planificado instaurar un programa de interpretación integral que incluiría un museo, un arqueódromo, y unas rutas o itinerarios³. Lo que se pretende es hacer entender tanto a escolares, como a residentes y turistas lo que significa el patrimonio arqueológico y su accesibilidad. Este proyecto se enmarca dentro de la programación de la *Agenda Local 21* y tiene, entre otros, los objetivos de proteger, gestionar y divulgar el patrimonio arqueológico de uno de los principales municipios turísticos ma-

³ La creación de un arqueódromo permitiría al público poder observar como era originariamente un yacimiento.

llorquines; incorporar una nueva oferta turística y cultural; ofrecer nuevas propuestas didácticas y educativas a la población local y visitantes; y crear en el término municipal unas infraestructuras culturales de calidad, que puedan ofrecer propuestas innovadoras y atractivas (Calvo, 2002). Este tipo de programación interpretativa permitiría una promoción turístico-cultural, didáctico-educativa y a la vez promocionaría las tareas de investigación.

B) Otra experiencia interpretativa que se lleva a cabo año tras año con gran éxito es la visita a los patios de las casas señoriales de la ciudad de Palma durante el mes de junio, coincidiendo con las fiestas del Corpus. El recorrido por los más de cincuenta patios abiertos al público se puede realizar de diversas formas. Una posibilidad es pasearse libremente por los patios siguiendo la información de una pequeña guía que se edita para la ocasión. Otra consistiría en unirse a las visitas guiadas programadas en determinados días y que según el horario se realizan en catalán, castellano, alemán e inglés. Estas visitas son organizadas por el ayuntamiento de la ciudad, tienen una duración de hora y media y constituyen una experiencia cultural única, que además de mostrar su riqueza consigue comunicar, educar, divertir y entretener. Completando el programa interpretativo se abre al público un Centro de Visitantes, donde se puede acceder a la información de cada uno de los patios abiertos. Éste ofrece paneles explicativos de las rutas, fichas de cada uno de los patios, datos sobre los estilos arquitectónicos, y una pequeña biblioteca con publicaciones sobre los mismos.

C) Durante el tiempo en que estuvo vigente el impuesto turístico de la *Ecotaxa* (2002-2003), fueron organizados por la Consellería de Turismo del Govern Balear itinerarios interpretativos con guías profesionales por la ciudad antigua. Son los denominados *Paseos por*

la Historia, que actualmente se continúan realizando y combinan la visita a las zonas más interesantes con la entrada en exposiciones. Estos reciben su nombre en función de la temática abordada: *Palma Modernista*, *Conventos de Palma*, *La ciudad y el mar* y *Las juderías de Palma*. Experiencias de este tipo ya habían sido organizadas anteriormente por diferentes organismos (Estudi 6, MEC, Ayuntamiento de Palma, etc.) en los años 1990: *Bellver un balcón sobre Palma-1990-*, *Caminos del Archiduque-1994-*, *Descubrir Palma desde Bellver-1994-*, *Itinerario por el pueblo de Campos-1990-*, *La ciudad y los pueblos: ¿quién depende de quién?-1993*, *Palma, ciudad de leyenda-1994-*, *Palma histórica-1994-*, *Itinerarios por el centro histórico de Palma-1994-*, etc. (Sureda, 1995). Estas consistieron en visitas guiadas por un monitor de aula que se acompañaban de material didáctico, o autoguiadas con la entrega al público de trípticos en donde se proponían una serie de itinerarios a realizar de manera individual.

En el lado opuesto, es realmente deficiente la promoción e interpretación de los importantes yacimientos de etapa talayótica (Capocorb-LLucmajor-, Ses Paises-Artá-, etc.). La promoción se reduce a la entrega al visitante de una hoja de información a la entrada de los mismos que además, hay que devolver a la salida, con lo cual la comprensión de lo que allí se puede ver queda en buena medida limitada. En estos se echa en falta la existencia de itinerarios, colocación de puntos de orientación, de paneles explicativos en las diferentes zonas, etc. Por tanto, el visitante obtiene una visión muy parcial de cómo eran los yacimientos, de la época en la que se enmarcan y de las tareas y actividades que se realizaban en cada zona. En realidad, no puede adquirir una visión clara de cómo eran y cómo vivían estos pobladores. En una situación intermedia están los yacimientos que cuentan al menos con una infraestructura museística y que en ocasiones

recurren a la interpretación, como sucede con el romano *Pollentia* (Alcudia) y el talayótico de *Son Fornés* (Montuiri).

En definitiva, la riqueza en patrimonio histórico-artístico de Mallorca y la elevada demanda de productos culturales no se corresponde en cuanto a la promoción de sus recursos, y en pocas ocasiones, se recurre a la interpretación para ofrecer una visión didáctica y divulgadora de los bienes con los que cuenta.

3.2. LAS DISTINTAS “REINTERPRETACIONES”

DEL PATRIMONIO GALLEGO: ALGUNOS EJEMPLOS

Cualquier persona puede percibir fácilmente como la Xunta de Galicia utiliza el Camiño de Santiago como el referente principal que permite asociar Galicia con un destino turístico cultural preferente. No obstante en esta autonomía es posible encontrar otras interesantes iniciativas para la dinamización de los recursos patrimoniales con el doble objetivo de salvaguardarlos y darles un uso turístico. No todos participan, algunos sólo de forma indirecta, de las políticas de promoción y marketing urbano. Destacamos las siguientes:

- Entendidos como patrimonio urbano del siglo XXI, en los últimos años existe una apuesta importante por la construcción de nuevos bienes patrimoniales con los objetivos de crear una imagen de marca del lugar y convertirlos así en un destino turístico cultural de interés. Formando parte de este nuevo “urbanismo de la imagen”, destacamos la futura Cidade da Cultura en Compostela, la Domus o la Casa da Historia en A Coruña, el Museo do Mar en Vigo, etc. La participación de arquitectos de reconocido prestigio resalta la importancia del continente sobre el contenido. Lo de menos es que estos edificios alberguen museos o centros culturales, es más significativa su función de “hito”, de referente para la ciudad.

- La apuesta por la rehabilitación y recuperación de cascos históricos. En la mayoría de los casos existen estrategias dominadas por los intereses especulativos (inmobiliarios) y de explotación turística, y no tanto la mejora de la calidad de vida de la población residente. Existen interesantes planes especiales, caracterizados por objetivos integrales, aunque en algunos casos la importancia concedida a la actividad turística incorpora la amenaza de acabar convirtiendo las ciudades preindustriales en auténticos parques temáticos, en meros decorados en los que apenas existen residentes, o en el cual sólo habitan las clases más privilegiadas.

- La inclusión de algunos bienes o conjuntos de bienes en la categoría de Patrimonio de la Humanidad, “sello de calidad” que hace que se conviertan en lugares mucho más visitados (Crespi y Planells, 2003). Como está sucediendo en las Reservas de la Biosfera para las áreas naturales de especial interés, el hecho de convertirse en Patrimonio de la Humanidad es clave para la incorporación de la ciudad que alberga el monumento en los principales circuitos turísticos. En Galicia, este reconocimiento lo han alcanzado O Camiño de Santiago, el casco histórico de Compostela y la muralla romana de Lugo. Otros tratan de conseguirlo año tras año, como son la torre de Hércules en A Coruña o el conjunto formado por el Arsenal Militar y los Castillos de Ferrol.

- La rehabilitación o nuevo uso de antiguos edificios y construcciones, como las viviendas tradicionales y las construcciones vinculadas a ellas, recuperadas con fines básicamente turísticos (alojamiento, restauración, etc.). Bien como ejemplos aislados o bien formando parte de proyectos de desarrollo local, existen interesantes experiencias de este tipo en Galicia. Entre todos ellos, destacan dos principales:

- A) La villa de Allariz, conjunto histórico-artístico desde 1964, le fue concedi-

do el “Premio Europeo de Urbanismo” de 1994 otorgado por la Unión Europea por sus esfuerzos restauradores y conservadores (Miguel, 2004). En esta localidad, que alcanzaba elevadas tasas emigratorias, envejecimiento demográfico, grandes dificultades de comunicación y sufría el abandono y consiguiente cese de actividad de sus construcciones tradicionales, se pone en marcha el programa de mejora del medio rural denominado “Allariz, un lugar para vivir”. Como si se tratase de un plan estratégico de ciudades, entre los objetivos de dicho programa cabe destacar la mejora del medio y la oferta turística, la recuperación de edificios y construcciones de interés etnográfico, la mejora de los transportes y la accesibilidad y la participación e integración de la población local, etc. Los resultados han sido importantes tanto desde un punto de vista socioeconómico como de protección del patrimonio natural y cultural: recuperación del río Arnoia, rehabilitación del casco histórico y de los molinos y fábricas de curtidos en las márgenes del río para su empleo como alojamiento o uso museístico etnográfico, etc. La política urbanística acometida y la concesión del premio europeo mencionado están siendo utilizados, mediante interesantes estrategias de marketing, para la atracción de visitantes y la revitalización económica. Así, en este caso, un reconocimiento internacional está siendo utilizado como política de promoción urbana-cultural.

B) En segundo lugar cabe destacar la rehabilitación del patrimonio monumental para uso turístico y la activación de determinados recursos por parte de la administración autonómica sobre todo desde principios de la década de 1990. Nos referimos a la restauración de antiguos monasterios y su conversión en alojamientos hoteleros de alta calidad. Son los casos del Monasterio de Santa María de San Clodio (Leiro, Ourense), incluido dentro de una nueva

categoría de alojamientos denominada “hoteles-monumento” y el Parador creado en el Monasterio de San Estevo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense). En ambos casos se sigue la tradicional filosofía de crear plazas hoteleras en lugares donde son necesarias (en este caso en una zona de tan alto interés natural y cultural como es la Ribeira Sacra), al mismo tiempo que se recuperan antiguos edificios en peligro de desaparición (Vogeler, 2000). Aunque estas actuaciones supusieron un importante compromiso político por parte del gobierno gallego con el patrimonio histórico-artístico, en contrapartida cabe señalar las consecuencias que puede provocar sobre el descenso de inversiones en recursos patrimoniales menos monumentales y las escasas consecuencias sobre el desarrollo local de las comarcas donde se encuentran. La gestión de estos nuevos hoteles es desarrollada por grandes empresas multinacionales del sector hotelero, siempre ajenas a los intereses de Galicia.

- Las recreaciones históricas constituyen otra forma de hacer llegar el patrimonio al público, tratando de revivir ciertos momentos de la historia vinculados al mismo. Aunque este tipo de recreaciones son cada vez más abundantes en Galicia, son más celebraciones festivas que reproducciones fieles de la realidad. Como entretenimiento suponen una atracción y desde luego un recurso turístico, pero su autenticidad es difícilmente demostrable. Una fórmula excesivamente repetida son los mercados medievales y las llamadas fiestas celtas, vikingas o medievales con un papel primordial otorgado a la exaltación del vino. Entre todos estos destaca la denominada “Festa da Istoria de Rivadavia”. Se trata de una fiesta que, desde 1989, intenta resucitar las tradiciones que hicieron de Ribadavia una villa singular en el medioevo: artesanos haciendo demostraciones en vivo, baile medieval, boda judía y uso de

maravédis, entre otras actuaciones. De-
trás de esta celebración existe un Centro
de Estudios Medievales que se preocupa
de la investigación y asesoramiento.

- Por último veamos el papel des-
empeñado por la Interpretación del Pa-
trimonio. En Galicia lo encontramos
aplicado fundamentalmente a los espa-
cios naturales y, con menos éxito, al pa-
trimonio cultural. Las técnicas utilizadas
por la Interpretación del Patrimonio
son diversas: las visitas guiadas, los reco-
rridos autoguiados, el uso de paneles y
señales, las recreaciones históricas, las de-
mostraciones, y un compendio de varias
de ellas, en ocasiones materializadas en
los llamados Centros de Interpretación
(también llamados centros de visitantes
o aulas arqueológicas). En la Comunidad
Autónoma gallega quizás se ha pecado de
limitarse a la construcción de este tipo
de centros, creando así costosas infraes-
tructuras en ocasiones deficientemente
utilizadas y convertidas en pseudomu-
seos o meras salas de exposiciones, que
no alcanzan los fines de la Interpretación.
Entre los que actualmente están en fun-
cionamiento cabe señalar el Centro de
visitantes de la villa romana de Cambre
(A Coruña), la recreación del yacimiento
castreño de Santa Tegra (A Guarda, Pon-
tevedra) o el proyecto Artabria, a través
del cual se pretende recuperar el Castro
de Elviña en A Coruña y que busca no
sólo la excavación y puesta en valor del
yacimiento, sino de la totalidad de valo-
res del territorio que lo circunda. Dentro
de este proyecto se incluye un edificio, o
"Casa de la Historia", como centro de
recepción de visitantes y museo, la re-
creación de un habitat castreño, llamado
ya por muchos "neocastro", y el propio
yacimiento que seguirá siendo excavado
y podrá visitarse in situ. (Bello, 2002).

CONCLUSIONES

Las sociedades desarrolladas muestran
un creciente interés por la conservación
de los recursos patrimoniales. El disfrute

del patrimonio contribuye a mejorar la
calidad de vida, pero la construcción y
recuperación de éste también está siendo
utilizado como sistema para un desarro-
llo económico asociado al turismo. En la
actualidad, Galicia y las Balears apuestan
por una explotación, en ocasiones in-
tensiva, de sus bienes patrimoniales con
los objetivos de atraer visitantes (Galicia)
o de completar la oferta de sol y playa
predominante (Balears).

Desde siempre en Galicia existió una
falta de valoración y sensibilidad hacia el
patrimonio, que actuó en detrimento de
su conservación. La tradicional permisivi-
dad mostrada por las administraciones
local y autonómica facilitó una progresi-
va destrucción de esta herencia colectiva.
Aunque en la actualidad se percibe una
evolución positiva en la recuperación y
revalorización, éstas todavía sucumben
ante intereses desarrollistas caracteriza-
dos por actuaciones poco sostenibles.
El Camiño de Santiago, referente clave
de la especialización de Galicia como
destino de turismo cultural, es el mejor
ejemplo donde poder analizar las nuevas
estrategias de planificación turística, que
podríamos definir como de explotación
intensiva, con un destacable componen-
te cultural y basada en una importante
política de promoción y marketing. La
imagen creada de Galicia actúa como un
reclamo para la atracción de nuevos visi-
tantes, aunque sea realizada a base de la
distorsión de la realidad, de una autentici-
dad imaginaria. Probablemente sería más
eficaz la utilización de otras herramientas
de dinamización, especialmente la inter-
pretación, para la conversión del patrimo-
nio en un producto turístico. Su eficacia
ha sido comprobada en los espacios na-
turales y se ha demostrado su utilidad a la
hora de propiciar la conservación.

En Mallorca, es significativo el cre-
ciente interés por conservar el patri-
monio histórico y cultural. Esto está
relacionado con el temor que demues-
tran sus habitantes a perder sus elemen-

tos identitarios, tal y como sucedió en muchas poblaciones costeras a raíz de los impactos causados por el primer y segundo boom turístico. Al mismo tiempo, las autoridades competentes buscan reorganizar el sector turístico. La anunciada crisis del turismo en Balears, fácilmente percibida por el constante descenso de visitantes alemanes, obliga a buscar alternativas y complementos de mayor calidad al turismo de sol y playa. No obstante estas preocupaciones, que afectan tanto a los ciudadanos como a aquellos que los dirigen, no se plasman apenas en la elaboración de proyectos integrales de promoción de los bienes patrimoniales, sino más bien en iniciativas aisladas con escasa repercusión a nivel general. Un ejemplo interesante de esta situación se observa en las políticas de rehabilitación de los cascos históricos. La gran riqueza patrimonial que encierran muchas ciudades preindustriales mallorquinas compite día a día con la actividad turística intensiva. Es decir, tienen que luchar porque no se rompa el equilibrio entre los recursos que poseen y el enorme número de turistas que los visitan. La práctica urbanística, en forma de planes especiales de protección y rehabilitación, es el instrumento más adecuado para lograr una correcta convivencia entre protección patrimonial y dinamización socioeconómica. A pesar de las críticas que reciben las últimas actuaciones llevadas a cabo en la ciudad genética de Palma, en esta ciudad también podemos observar el éxito, al menos en cuanto a recuperación patrimonial, de algunos planes especiales. Un adecuado programa de rehabilitación integral sería decisivo para convertir el espacio intramuros palmesano en un centro importante de turismo cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Ajuntament de Palma (2004): *Festes de primavera 2004. Ruta dels Patis de Palma*, Ajuntament de Palma, 2004, p.4-7, 10, 44.
- Barrera, D. (1998): "Nuevas vías de financiación de proyectos patrimoniales", en *Boletín del LAPH* 25, pp. 158-159.
- Bello, José María (2002): "Proyecto Artabria", en *Revista Artabria*, Ayuntamiento de A Coruña, www.sananton.org/artabria.
- Calvo Trias, Manuel (2002): *Nous models de gestió del patrimoni arqueològic. El cas del Parc Arqueològic del Puig de sa Morisca (Calvià, Mallorca)*, Universitat de les Illes Balears, Palma.
- Crespí, Montserrat y Planells, Margarita (2002): *Patrimonio Cultural*. Eds. Síntesis, Madrid.
- Don Addrige (2004): "De cómo la nave de la interpretación fue arrojada a la tempestad: algunos pensamientos filosóficos", en *Boletín de Interpretación de la AIP* 11, pp.19-32.
- Espinosa Ruiz, Antonio (2004): "Los nuevos tipos de museo a comienzos del siglo XXI y la interpretación del patrimonio cultural (II)", en *Boletín de Interpretación de la AIP* 10.
- González Pérez, Jesús Manuel (2002): "De la renovación urbana a las políticas de rehabilitación. El caso del casco histórico de Palma. II: 1943-2000", en *Geografía y Territorio. El papel del geógrafo en la escala local*, Universitat de les Illes Balears, Palma, pp. 155-164.
- González Pérez, Jesús Manuel y Piñeira Mantiñán, María José (2004): "Image Creation in Post-modern Cities: Conflicts and Tension in Spanish Inner City Areas", en Pacione, Michael *Changing Cities. International*, IGU Urban Commission and Strathclyde University Publishing, Glasgow, pp. 147-159.
- Guerra de Hoyos, Carmen (1997): "Patrimonio Cultural y Reutilización", en *Boletín del LAPH* 18, p. 93.
- Martín, Marcelo (2004): "La Interpretación del Patrimonio en el encuentro de la gestión cultural y territorial", en *Boletín de Interpretación de la AIP* 11, pp.16-18.
- Miguel González, Luis (2004): *40 rutas de turismo cultural por Galicia*, Eds. Nigra Trea, Vigo.

- Morales Miranda, Jorge (1998): *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio*, Junta de Andalucía, Sevilla.
- Morel Flores Chapa, Víctor (1998): “Promoción Patrimonial”, en *Patrimonio y Turismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, pp.71-85.
- Prats, Llorenç (1997): *Antropología y Patrimonio*, Ariel, Barcelona.
- Sparrer, Marion (2003): “Paisaje y Turismo Rural. Una comparación entre Galicia y Frisia del Este”, VIII Congreso de la AECIT. En prensa.
- Sureda, Jaume; Cañellas, Francesca; Urbina, Santos (1995): *Medi. Base de dades de recursos per al'educació ambiental i la interpretació del patrimoni a les Illes Balears*, Universitat de les Illes Balears, Palma, pp. 69-84.



LA MUSEALIZACIÓN DEL TERRITORIO EN GALICIA
ENTRE 1992 Y 2004: DESARROLLO URBANO,
NUEVA ECONOMÍA Y PATRIMONIO

Pedro de Llano Neira
Miguel Pazos Otón
Universidade de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN¹

En los análisis territoriales sobre Galicia, es un tópico generalizado referirse a la existencia de las *Dos Galicias*. Ello intenta reflejar gráficamente la presencia de fuertes desequilibrios territoriales, sintetizados en un interior regresivo y un litoral dinámico. En realidad, este dinamismo de la Galicia litoral viene impulsado en gran medida por la existencia del denominado *Eje Urbano Atlántico gallego* (en adelante, *EUA*). Con este nombre nos referimos a un corredor de unos 175 km. que se extiende desde Ferrol a la frontera portuguesa, y que engloba cinco de las siete grandes ciudades gallegas, de norte a sur: Ferrol, A Coruña, Santiago, Pontevedra y Vigo² (Fig. 1). La existencia del EUA, auténtico motor de Galicia, donde reside el 70% de la población y se genera el 75% del PIB regional, es resultado de un progresivo basculamiento de la población desde el interior hacia la costa, un espacio con mayores potencialidades económicas.

Aunque las ciudades del EUA siempre han liderado el progreso económico, social y cultural de Galicia, el proceso de urbanización tardío y acelerado que se inició en los años sesenta multiplicó su importancia como centros motores. Al mismo tiempo, la mejora progresiva de las comunicaciones y la movilidad ha llevado a una factible complementariedad entre ellas. Las iniciativas pública y privada han tenido siempre más peso en estas cinco ciudades que en las dos interiores, Lugo y Ourense, únicas referencias urbanas en un interior cada vez más despoblado. El presente artículo, escrito por un historiador del arte y un geógrafo, intenta contribuir al conocimiento del EUA, desarrollando un aspecto de sumo interés en el contexto económico y social actual, de una sociedad terciarizada. En ella, el turismo —y más concretamente, el turismo cultural— es una actividad cada vez más importante, que ha revalorizado los centros urbanos como espacios privilegiados en cuanto a equipamientos culturales-artísticos.

¹ El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación denominado *La transformación de la concepción del paisaje en la era posindustrial: la vertiente atlántica* (BHA2002-01657), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, y dirigido por la catedrática de la Universidad de Santiago María Luisa Sobrino Manzanares.

² Lois González, Rubén Camilo (1997): "El Eje Urbano Atlántico Galicia-Norte de Portugal", en: López Trigal, L.; Lois, R. C. y Guichard, F. (coords.): *La articulación territorial en la raya hispano-portuguesa*, Fundación Rei Afonso Henriques, Zamora, pp. 137-141. Alonso Logroño, María Pilar y Pazos Otón, Miguel (2001): "Implications of infrastructure policies on territorial development. The margination of a peripheral region: Galicia (Spain)", en: *actas de 2001 Annual Conference of IGU Commission on Evolving Issues of Geographical Marginality in the Early 21st Century World*, Estocolmo (Suecia). Pazos Otón, Miguel (2003): *Movilidad de la población en la Galicia Occidental: el Eje Urbano Atlántico gallego*, Tesis doctoral en CD-rom, Servicio de Publicaciones, Universidade de Santiago, Santiago.

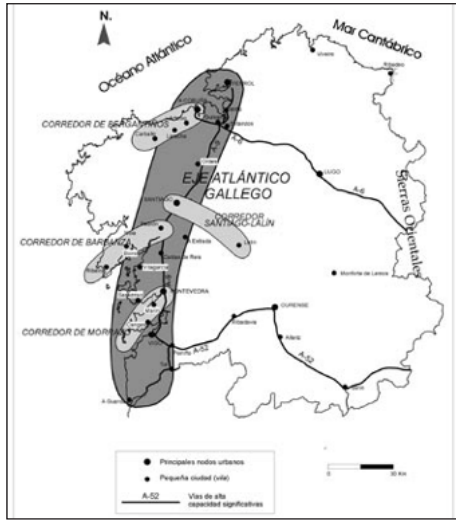


Fig. 1. Esquema del EUA Gallego.

Actualmente, el panorama de las infraestructuras culturales al servicio del turismo en las sociedades postindustriales globalizadas es amplio y diverso: auditorios, salas de conciertos, palacios de la ópera, teatros, cines, patrimonio rehabilitado, museos.... todos ellos clásicos equipamientos urbanos y escasamente presentes en el medio rural.

Como ya había ocurrido en otros momentos importantes para esta región, Galicia vuelve a situar en un lugar simbólico de su pirámide productiva el patrimonio histórico-artístico. Si durante la historia, el arte había sido un estímulo para las peregrinaciones y la proyección de la identidad al exterior, a comienzos del siglo XXI, en una sociedad laica, el arte y las actividades museísticas son estímulos destinados a la Economía del Ocio y al Turismo Cultural. Actividades promocionadas en los últimos años por la revolución de las tecnologías de la información y las comunicaciones. A partir de estas condiciones, trataremos de precisar las consecuencias espaciales y territoriales del impacto turístico-eco-

nómico de una institución concreta: el museo y las diferentes actividades que se derivan de él. Esta es la hipótesis que trataremos de desarrollar en el presente trabajo, centrándonos fundamentalmente en el período posterior a 1992. Pero antes de pasar a analizar el caso gallego en particular debemos tratar brevemente algunas de las razones generales, relacionadas con la globalización, que explican la aparición de estos fenómenos en nuestro entorno más inmediato.

2. CUESTIONES CONCEPTUALES SOBRE EQUIPAMIENTOS CULTURALES EN LA SOCIEDAD POSTINDUSTRIAL: CIUDAD, MERCADO Y ACTIVIDADES MUSEÍSTICAS

El museo ha sido definido en diferentes ocasiones como el edificio emblemático del siglo XX, igual que lo fueron las catedrales en la Edad Media. Incluso se podría afirmar, de manera genérica, que el museo es la sede simbólica de la "industria cultural" y un punto de referencia clave en el urbanismo contemporáneo. Pero lo cierto es que el concepto de museo ha cambiado considerablemente en los últimos treinta años, tanto por la influencia de los cambios sociales, políticos y económicos, como por el efecto de la intensa crítica a la que ha sido sometida la institución desde entonces por parte de los artistas contemporáneos. En la década de los setenta, se produjo una paradoja de extraordinario interés: al mismo tiempo que nacía la museología como ciencia se ponía en crisis su legitimidad debido a la expansión del área de influencia de lo artístico en una serie de nuevas interdisciplinas como las instalaciones, el *performance*, el *Land Art*, desarrollado por Robert Smithson, y muy especialmente, las obras en el espacio público³. Al mismo tiempo, en aquella década, el arte perdía su condición

³ Véase, al respecto, Krauss, Rosalind (1979): "Sculpture in the Expanded Field", *October*, n.º 8, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, traducido, Krauss, Rosalind (1996): "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid. Y también; Jacob, Mary Jane (1995): *Culture in Action*, Bay Press, Seattle; Lippard, Lucy (1997): *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York Press, NY; Kwon,

autónoma y pasaba a buscar un papel cada vez más importante en la morfología y la estructura urbana de las ciudades. Buenas muestras de estas manifestaciones son la “musealización”, la “estetización” generalizada, el diseño, la arquitectura espectáculo y el turismo cultural, en donde el arte intenta transformar y dotar de una personalidad propia al espacio público con el fin de convertirlo en un *lugar*.

Autores como Hal Foster o Serge Guilbaut⁴, al amparo de los conocimientos espaciales incorporados desde los estudios de prestigiosos geógrafos como David Harvey, Henri Lefebvre o Edward Soja a la historia del arte, han estudiado este fenómeno del museo *tout-court*, imbricado en la economía de mercado y partícipe del sector servicios. En el caso de Guilbaut, con su descripción de la alianza entre la estética y la economía en el sur de California como modelo productivo a exportar para el capitalismo globalizado, y en el de Foster, con el análisis del modo en el que el arte “expandido” se hace funcional por medio del diseño. Según ellos, el carácter contemplativo propio del arte autónomo se habría trasladado a la ciudad-museo o “ciudad temática” con otros fines. De esta forma, ciertos cascos urbanos patrimoniales en diferentes ciudades europeas como Amsterdam, Brujas, Carcassone, Florencia, Salzburgo, Venecia o Santiago de Compostela⁵ (Fig. 2) se habrían transformado en espectaculares museos al aire libre destinados a captar el mayor número posible de espectadores-turistas. Mientras tanto, esta amalgama



Fig. 2. Principales destinos de turismo cultural en Europa Occidental.

entre mercado y museo habría conseguido rentabilizar económicamente el conocimiento y los bienes inmateriales⁶.

En sus estudios describen cómo el capitalismo mimetiza las estrategias de seducción visual propias de las artes plásticas mediante los procesos de “musealización” o “estetización”, determinados por la mezcla entre arte, arquitectura y diseño. Estos fenómenos generan una transferencia entre el deseo (la mirada del arte y del museo) y el consumo, (la mirada del *shopping* y del centro comercial). A grandes rasgos, así es como se produce la combinación entre el gusto, la trama urbana y el negocio. Además, esta alianza estratégica entre la estética y la “Nueva Economía” ha sido señalada por numerosos teóricos desde diferentes campos como el rasgo más característico del “capitalismo de acumulación flexible”⁷ o “Economía de la Experiencia”⁸.

Miwon (2002): *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts y en el ámbito gallego; Sobrino, María Luisa (1997): *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Electa, Madrid.

⁴ Foster, Hal (2004): “Un breve diccionario de las ideas actuales sobre diseño”, *Quintana* n° 3, Departamento de Arte de la USC – servicio de publicaciones de la USC, Santiago de Compostela, pp. 57-70 y Guilbaut, Serge (2004): “¿Musealización del mundo o californización de occidente?”, *Quintana* n° 3, Departamento de Arte de la USC – servicio de publicaciones de la USC, Santiago de Compostela, pp. 71-85.

⁵ Nagle, Garret & Spencer, Kris (1996): *A Geography of the European Union. A Regional and Economic Perspective*, Oxford University Press, Oxford, p. 97.

⁶ Castells, Manuel (2000): <http://www.lafactoriaweb.com/articulos/castells12.htm>

⁷ Harvey, David (1990): *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers, Cambridge, MA. & Oxford, U.K., pp. 141-201.

⁸ Pine, B. Joseph & Gilmore, James H. (1999): *The Experience Economy. Work is Theater and Every Business a Stage*, Harvard Business School Publishing, Harvard.

Por estas razones, y asumiendo la expansión del “lugar” del museo, nos veremos obligados a tratar más de “actividades museísticas” que de museos en sí. Es por ello por lo que utilizaremos el concepto en un sentido amplio, que incluya tanto al edificio tradicional destinado a conservar una colección, como otras formas expositivas que se adaptan a contextos y situaciones diferentes. Teniendo esto presente, estableceremos cinco tipologías a partir de la expansión de las “actividades museísticas” sobre el entorno “estetizado” y comercial de la ciudad: los museos tradicionales, las nuevas salas de exposiciones (centros de arte contemporáneo, fundaciones privadas y otros espacios), los eventos culturales periódicos (Bienales, Capitalidades Culturales o el mismo Xacobeo), los museos de esculturas al aire libre y determinados escenarios urbanos monumentales. Una vez determinadas las relaciones entre la ciudad, la economía y las actividades museísticas como el sistema central de nuestra atención y atendiendo a la estrecha relación entre desarrollo metropolitano y musealización nos interesará muy especialmente comprender *cómo* se ha ido configurando este proceso en nuestro marco de referencia.

3. LA DINÁMICA TERRITORIAL Y LA CONSOLIDACIÓN DEL EJE ATLÁNTICO HASTA EL AÑO 1992

El proceso de diferenciación de la Galicia litoral como un espacio dinámico frente a la Galicia interior se ha producido de forma progresiva a lo largo de la historia. Fruto del primer desarrollo industrial en el siglo XIX, se registró un notable crecimiento en las ciudades de la Galicia Atlántica, en las que la arquitectura moderna desempeñó un importante papel en la dinamización progresiva de la cultura en los nodos urbanos. En el primer tercio del siglo XX podemos hablar ya de cinco claros nodos urbanos locali-

zados en menos de 175 km., germen del actual Eje Urbano Atlántico gallego.

En ese momento, surgieron así mismo las primeras iniciativas museísticas civiles, como el Museo de Pontevedra, creado por la Diputación Provincial en 1927, el Museo Municipal de Vigo “Quiñones de León” (1937) o el Museo de Bellas Artes de A Coruña fundado por Real Orden el 24 de marzo de 1922 e inaugurado en 1947. Mientras, en el interior, sólo las capitales de Lugo y Ourense, con sus Museos Provinciales inaugurados en 1932 y 1951, respectivamente, aparecen como débiles referentes urbanos, desempeñando un papel de tradicionales centros administrativos y comerciales de extensas áreas provinciales netamente rurales.

Tras el paréntesis que supuso la Guerra Civil, y la reagrarización de la economía, durante los años sesenta y setenta, ante la superpoblación del campo y la falta de una agricultura moderna que posibilitase unos ingresos suficientes, se produjo un éxodo masivo de población del este al oeste de Galicia. Es precisamente allí donde se concentraron también las escasas infraestructuras museísticas nacidas durante la dictadura. Es el caso del Museo de las Peregrinaciones de Santiago inaugurado en 1951, el Museo Municipal de Santiago (1963), el Museo Arqueológico Provincial de A Coruña –Castillo de San Antón–, (1964) dedicado a la arqueología, el arte, la historia y la etnografía, el Museo Carlos Maside en O Castro, Sada (1970) y el Museo do Pobo Galego en Santiago de Compostela (1977), así como otras salas de exposiciones debidas a la iniciativa privada de la banca como las de los Centros Culturales de la Caixa de Afros en Vigo y Santiago o algunos espacios de exhibición temporales (de los que son ejemplo las primeras Bienales de Pontevedra).

Se consolidaron así dos grandes subfocos de dinamismo en Galicia, cada

vez más cohesionados entre sí: A Coruña-Ferrol y Vigo-Pontevedra, con una población de más de medio millón de habitantes cada uno. Entre ambos focos, Santiago de Compostela mantenía un peso importante, en su función de centro universitario del noroeste de España y ciudad religiosa, sede de un importante mercado ganadero y capital de una rica comarca agraria. Ello garantizaba a la ciudad cierto dinamismo (Santiago pasó de 62.976 habitantes en 1960 a 94.695 en 1981 en su término municipal). Desde los años ochenta, A Coruña, Vigo, Santiago, Ferrol y Pontevedra ganaron aún más protagonismo. Este es el momento en el que su nodalidad y centralidad cultural y museística se reforzó. En una sociedad que se terciarizaba aceleradamente, la actividad de los entes políticos creados en los primeros años de la democracia (gobierno autonómico, diputaciones, municipios...) ejerció una influencia notable.

Es el caso de la sala de exposiciones de Sargadelos, inaugurada en 1978, y que actuó como un importante foco difusor de la cultura gallega (a pesar de deberse a la iniciativa privada), en un momento en el que este tipo de infraestructuras eran escasas, la sala del COAG, el Pazo de Xelmírez (donde se celebró la tercera exposición del grupo Atlántica en 1983), la sala de la Casa da Parra (1986) o el espacio del Auditorio de Galicia terminado por el arquitecto Julio Cano Lasso en 1989 en Santiago. Simultáneamente, la Dirección Xeral de Cultura de la Xunta de Galicia comenzó a promover experiencias inéditas, como por ejemplo, la muestra colectiva "Imaxes dos Oitenta desde Galicia" que reunió a artistas locales y foráneos en el Museo do Pobo Galego.

En A Coruña se inauguraron durante la década de los ochenta la sala de exposiciones de la Casa de la Cultura Salvador de Madariaga, el Kiosko Alfonso (1984), el museo de la Casa de las Ciencias (1985), la sala de Caixa Galicia en la

calle Médico Rodríguez (1990) y la Estación Marítima, un espacio que alojó exposiciones temporales como la Mostra de Pintura y Escultura que patrocina Unión Fenosa desde 1989 en ese lugar. Mientras en Vigo, en pleno proceso de reconversión industrial, los gastos en dotaciones culturales fueron más escasos. Tan solo la incorporación de la sala de exposiciones de la Casa da Cultura de Vigo, que funciona de 1978 en adelante, parece relevante. En esta década surgieron también las primeras iniciativas de arte en el espacio público como la exposición "Encontros no espacio. Artistas galegos e cataláns dos 80", organizada por la Consellería de Educación y Cultura en la plaza de la Quintana de Santiago de Compostela en el verano de 1984, que continuaba la línea iniciada por las exposiciones al aire libre organizadas en la Plaza de la Princesa de Vigo durante la década de los setenta.

Pero quizá el caso paradigmático de desarrollo urbano debido a las funciones terciarias sea el de Santiago de Compostela. La ciudad conoció una etapa de expansión urbana que llega hasta el presente tras su designación como sede de la capitalidad autonómica en 1981, vinculada al crecimiento del poder y administración autonómicos, a la importancia de la Universidad y al desarrollo turístico que se estimuló desde su declaración como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1984. Su carácter de capital autonómica, unido a su posición central en el EUA, explica una gran concentración de las inversiones autonómicas en infraestructuras y equipamientos de todo tipo, entre los que se incluyen –sobre todo– los culturales. Esta tendencia se hace especialmente visible a partir del año 1992, como veremos en el capítulo siguiente. A continuación, analizaremos con detalle este proceso en el contexto de la sociedad actual posmoderna y terciarizada, en donde la cultura puede ser concebida ya como un sector productivo en sí mismo.

4. LA DUALIDAD ESPACIAL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES-ARTÍSTICOS (1992-2004)

Al margen del fenómeno de la ciudad compacta, presente desde momentos muy tempranos en la Historia de Galicia, no será hasta la década de los noventa cuando el modo de vida urbano se difunda claramente más allá de los límites de dicha ciudad compacta, adoptando así la urbanización formas desarrolladas⁹. Como hemos comprobado, el crecimiento en las ciudades del EUA había desbordado los límites municipales de las ciudades centrales. Si bien éstas siguen creciendo hasta los años noventa, se observa una difusión de la urbanización hacia municipios tradicionalmente rurales, ahora englobados dentro de las áreas urbanas y metropolitanas de las ciudades centrales. En el interior de Galicia, por el contrario, el crecimiento se concentró durante este período sólo en las ciudades centrales, mediante un proceso de *backwash*¹⁰.

En general, podemos afirmar que 1992 es un año simbólico en el cual asistimos a una política de potenciación de las infraestructuras de transporte existentes, lo cual tiene unos claros impactos sobre el crecimiento industrial y el desarrollo económico del territorio. Esta concepción de las infraestructuras de comunicaciones como necesarias se hace extensible también a las infraestructuras museísticas, que entran en una nueva relación dialéctica con el espacio-soporte. El año 1992 es clave para comprender la definitiva instalación del turismo —y muy especialmente, del turismo cultural— entre las actividades generadoras de riqueza. La celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Exposición Universal en Sevilla constituyeron dos acontecimientos claves en cuanto que

supusieron la llegada masiva de miles de turistas nacionales y extranjeros movidos precisamente por motivos “culturales”. El éxito de ambos eventos implicaba ya la superación del tradicional modelo turístico español de “sol y playa”, y abría las posibilidades para *poner en el mapa* turístico español muchos destinos que hasta entonces habían sido minoritarios. En concreto, nos referimos a ciudades que contaban con un rico patrimonio histórico-artístico, pero que no habían sido convenientemente promocionadas.

Al contrario que antes, ahora habrá una preocupación por hacer de la ciudad un espacio culturalmente activo capaz de atraer una demanda turística que cada vez consume más el producto que constituye la ciudad musealizada. Dentro de estas nuevas pautas, el museo será ahora una pieza clave en el entramado socio-político-económico de la ciudad. Como mostraremos seguidamente, en Galicia este proceso se concentra en los nodos urbanos del EUA. Frente a la atonía del interior representada sólo por Lugo y Ourense, en la Galicia Atlántica se consolidan tres focos dinámicos muy claros, en donde la concurrencia entre las iniciativas pública y privada explica un crecimiento notable de la oferta de nuevos museos. Estos tres focos se corresponden con Santiago de Compostela, capital autonómica, y los dos pares de ciudades A Coruña-Ferrol y Vigo-Pontevedra, que continúan su tradición de polos punteros dentro de Galicia, concentrando la mayor parte del dinamismo social y económico. La figura 3 muestra claramente la evolución de las infraestructuras tomando las situaciones de 1992 y la actual. Como se puede apreciar, no sólo se produce un incremento de las instituciones en general, sino que el Eje Atlántico se dibuja como el lugar de concentración y mayor densidad de las mismas.

⁹ Petsimeris, Petros (1996): *As redes urbanas. Unha nova xeografía das cidades*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de publicacións e intercambio científico, Santiago de Compostela, p. 188.

¹⁰ Chapman, D., Pratt, D., Larkham, P. y Dickins, I. (2003): “Concepts and definitions of corridors: evidence from England’s Midlands”. *Journal of Transport Geography*, vol. 11, n° 3, pp. 179-191.

Santiago de Compostela (área urbana en torno a 140.000 hab.), que había abandonado ya su antiguo carácter de capital rural y eclesiástica, apuesta definitivamente por el sector servicios, en el que se ocupa actualmente más del 90% de la población. La capitalidad autonómica y la presencia de la Xunta de Galicia son factores decisivos para impulsar el turismo cultural, basándose en el rico legado histórico-artístico como punto de partida para crear una imagen de marca de la ciudad, que a su vez se convierte en el emblema del conjunto de Galicia en su proyección exterior. La acción de las diferentes administraciones, que trabajan conjuntamente en el *Consorcio de Santiago*, se orienta en un doble sentido. Por una parte, se emprende un importante esfuerzo por rehabilitar y poner en valor el patrimonio religioso y civil existente, de lo que es una buena muestra la explotación de la Catedral con fines comerciales (instalación de pantallas planas en los laterales para seguir los oficios, creación del Museo Catedralicio, tienda de *souvenirs* de la Catedral). En este sentido, los diferentes programas Xacobeos desarrollados por la Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo (1993, 1999 y 2004) o los actos de la Capitalidad de la cultura europea en 2000 también han ocupado diversos edificios históricos con fines expositivos y turísticos: San Martín Pinario, Pazo de Xelmírez, Museo Diocesano y Museo das Peregrinacións, entre otros.

Por otra parte, la ciudad se dota de un conjunto de nuevas infraestructuras orientadas a satisfacer una demanda creciente de actividades museísticas, destinadas principalmente a estimular el turismo cultural. Es así como se inauguran sucesivamente el CCAC, en 1993, proyectado por el prestigioso arquitecto portugués Álvaro Siza, la sala de exposiciones de la Fundación Eugenio Granell, en el renovado Pazo de Bendaña (1995)

y por último, las salas de exposiciones de la Fundación Torrente Ballester y de la Fundación Caixa Galicia, situadas en sendos *pazos* urbanos en la céntrica Rúa do Vilar a lo largo de 2003.

Todas estas actuaciones, unidas a la infraestructuras mencionadas en el capítulo anterior, junto con la intensa campaña de proyección exterior a través de los programas Xacobeos, así como el reconocimiento obtenido con la concesión en octubre de 2002 del galardón del IV Concurso Internacional de Buenas Prácticas de las Naciones Unidas, han implicado un aumento creciente de una demanda turística con un fuerte interés por lo cultural (7 millones de visitantes en 1993, 11 millones en 1999 y más de 12 millones previstos para 2004). A consecuencia de ello, la incidencia del turismo sobre la estructura económica de la ciudad ha aumentado de forma constante. Estos datos refuerzan la tesis de Santiago como un territorio “musealizado” con evidentes fines turísticos y económicos. La culminación de este proceso llega con la decisión de la construcción del proyecto pleonástico de la Cidade da Cultura y su conjunto de museos (2000-2005), firmado por el célebre arquitecto neoyorquino Peter Eisenmann y ubicados en la cima de un monte, el Gaiás, que se intenta convertir en espejo físico de la identidad compostelana e imitar el conocido *efecto Guggenheim*¹¹.

El segundo foco que queremos destacar se corresponde con el denominado Golfo Ártabro (A Coruña-Ferrol, región urbana en torno a 550.000 hab.). Se trata de dos ciudades de características diferentes y complementarias, como habíamos visto anteriormente. A Coruña, junto con Vigo, la gran ciudad del EUA, desarrolla también una clara política de musealización desde 1992. La ciudad diseña su perfil de ciudad de servicios, al tiempo que reordena su fachada marítima con la construcción de un paseo

¹¹ Iglesias Kuntz, Lucia (1998): http://www.unesco.org/courier/1998_09/sp/signes/txt1.htm

marítimo de nueve km de longitud que rodea la totalidad de la península sobre la que se asienta. Es precisamente en este escenario lineal y abierto al mar, donde se localizan la mayor parte de las nuevas realizaciones museísticas que se acometen en este período.

1995 es un momento importante para la constitución del denominado “Anillo de los Museos”. La ciudad renueva su oferta dedicada a actividades museísticas con cuatro nuevas incorporaciones. En un plazo muy breve se abren al público la nueva sede del Museo Provincial de Bellas Artes (del arquitecto Manuel Gallego), el Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa (MACUF), el Museo Domus-Casa del Hombre (proyectado por el arquitecto japonés Arata Isozaki) y la sala de exposiciones de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Con posterioridad, comienza un incipiente programa de recuperación de los distintos entornos monumentales. Entre ellas destacan las mejoras acometidas sobre la Ciudad Vieja y Pescadería (en donde desde 1998 se aplica un Plan Especial de Protección y Reforma Interior, PEPRI) y la revitalización del área de la Torre de Hércules así como la puesta en valor de su patrimonio arqueológico. A ello se añade la creación de un museo de esculturas al aire libre (1997), que a su vez trata de recuperar el espacio degradado por la catástrofe del Mar Egeo. Dentro de esta misma línea destaca el Museo Científico *Aquarium Finisterrae*-Casa de los Peces (1999), que se convierte en una referencia en el noroeste peninsular, subrayando cierta especialización de la ciudad en los museos científico-educativos. Recientemente, el *anillo* ha sido enriquecido con la Fundación Luís Seoane (mayo de 2003) destinada a dinamizar un área, el casco antiguo, en la que se detectan síntomas de un incipiente proceso de *gentrificación*¹².

Al igual que Santiago de Compostela, A Coruña cuenta también con un ambicioso conjunto de proyectos que impulsarán el proceso de musealización en marcha. En este momento se encuentran en proyecto o en construcción cuatro nuevas iniciativas. En primer lugar, las nuevas instalaciones para museo y sala de exposiciones de la colección de la Fundación Caixa Galicia proyectadas por el arquitecto inglés Nicholas Grimshaw en un área de máxima centralidad y simbolismo, los Cantones. En segundo lugar, el nuevo Palacio de Congresos proyectado por Ricardo Bofill, que contempla un espacio dedicado a diversas salas de exposiciones. En tercer lugar, en la Calle Real, muy cerca de los anteriores ejemplos, se encuentra la sala de exposiciones de la futura sede de la Fundación Caixanova. Por último, destaca el simbólico edificio de la Casa de la Historia del arquitecto Gallego Jorroto, que recupera y valoriza el entorno del Castro de Elviña, situado entre un campo de golf y el *campus* universitario de la UDC, en las afueras de la ciudad y que será el motor y zona de entrada de un área cultural y de ocio de más de 600.000 metros cuadrados. Esta actuación, junto a la obra de la Cidade da Cultura, representa de forma paradigmática el conjunto de relaciones que presentamos entre los campos de la estética, la economía y la política entendida como la organización del espacio colectivo, la ciudad.

La tendencia hacia la “musealización” llega también a la otra ciudad del Golfo Ártabro, tradicionalmente al margen del dinamismo museístico, Ferrol. En ella surgen nuevas iniciativas como la sala de exposiciones de la Fundación Torrente, inaugurada en 2001 y la dinamización y puesta en valor del patrimonio arquitectónico del Barrio de la Magdalena. Al igual que en A Coruña, la toma de conciencia de la necesidad

¹² Pazos Otón, M. y De Llano Neira, P. (2004): “Gentrification na Coruña”, en *Guía dos Libros Novos*, Ed. RdO, Comunicación Cultural, A Coruña, n.º. 6, p. 6.

de potenciar la musealización se refleja en la existencia de varios proyectos, como el de la Fundación Caixa Galicia para la Plaza de la Constitución.

Al sur del EUA, el tercero de los focos, integrado por Vigo y Pontevedra (región urbana en torno a 600.000 hab.), ha participado así mismo de las tendencias hacia la estetización del territorio urbano. El papel líder, al igual que A Coruña en el caso anterior, es desempeñado por Vigo, otra ciudad de más de 250.000 habitantes. Aunque con un cierto retraso, Vigo se ha incorporado activamente a las tendencias marcadas por los modelos de Santiago y A Coruña. Esto se ha debido en parte a los ecos de una reconversión industrial que, al igual que en Ferrol, se dejó sentir en amplias capas de la sociedad local, amplificadas por efecto de la naturaleza fragmentaria de la ciudad tanto en lo urbano como en lo sociopolítico y la ausencia de un poder municipal fuerte y estable.

En los últimos años de la década de los noventa se hace patente la necesidad de diversificar una economía excesivamente basada en el sector pesquero, portuario-naval e industrial. Inmersa ya en una irreversible terciarización, y con la intención de atraer una oferta turística hasta el momento prácticamente inexistente, Vigo da luz verde a un grupo de infraestructuras culturales destinadas a paliar las carencias en este sector estratégico. Ya a principios de la década pasada surgieron tímidas iniciativas como la Fundación Caixa Galicia (1990) y las salas de exposiciones de la Casa das Artes, en la que se incluyen el Archivo Pacheco en 1991, la Fundación Laxeiro en 1996 y la Colección Torras en 1998. Pero sólo será recientemente cuando este proceso se consolide con la inauguración sucesiva del Museo del Mar (2002), el Museo de Arte Contemporáneo-MARCO (2002), el Museo de las Palabras-VERBUM (2003) y, por último, la sala de exposiciones de la Fundación Caixa Nova (2003),

ubicada en el centro cultural del simbólico teatro García Barbón, obra del arquitecto Antonio Palacios.

Al igual que en los otros focos, en Vigo se contemplan también diferentes propuestas para el futuro. La Fundación Caixa Galicia ha presentado su intención de recuperar el edificio del antiguo Cine Fraga para destinarlo a sala de exposiciones y centro cultural de su sede en la ciudad olívica. Del mismo modo, los arquitectos Tuñón y Mansilla construyen para la Fundación Barrié de la Maza su sede, en la céntrica calle Policarpo Sanz, que contará también con una importante sala de exposiciones. El caso de Vigo, a diferencia de Coruña o Santiago, que sí tenían una importante experiencia en la explotación económica del tiempo de ocio, destaca por la rápida incorporación a la “Nueva Economía” a partir de unas condiciones más desfavorables.

El casco urbano de Pontevedra, con un rico acervo histórico-artístico, trata de captar la oferta de turismo cultural dentro de una clásica área de turismo de veraneo como las *Rías Baixas*. La musealización y la puesta en valor del patrimonio son vistas cada vez más como una opción en alza, como pone de manifiesto el ambicioso programa de peatonalización acometido en los últimos años. La apertura de la ciudad a turistas, peatones y paseantes se complementa con la promoción de un itinerario cultural a lo largo de sus calles. En los últimos cinco años, Pontevedra se ha dotado de una sala de exposiciones, adscrita al Palacio de Congresos (1998), un importante museo al aire libre, conocido como “Illa das Esculturas”, en una isla del río Lérez y una sala de exposiciones dependiente de la sede de Caixa Galicia en la ciudad y proyectada por Álvaro Siza. Muy próximo a la capital provincial se encuentra el Museo Mariñeiro Massó en la localidad costera de Bueu (2002). La continuidad de esta tendencia queda asegurada por los proyectos de ampliación del Museo

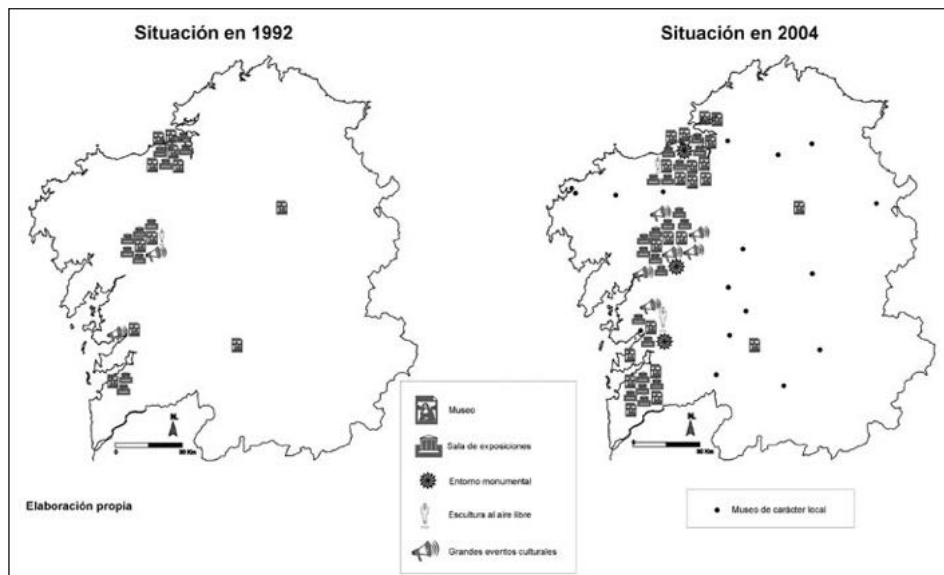


Fig. 3. Evolución de la dotación de equipamientos museísticos en Galicia. Situaciones en 1992 y 2004.

de Pontevedra y el proyecto de César Portela para la futura sala de exposiciones del centro de cultura de Caixanova.

Hasta aquí hemos analizado el proceso de musealización en el Eje Atlántico, atendiendo a las cinco tipologías señaladas. Sin embargo, en las áreas rurales gallegas existen otra clase de infraestructuras. En su mayoría, son pequeñas entidades de tipo etnográfico, religioso o arqueológico, basadas en recursos materiales, ambientales o culturales de tipo endógeno. Estas iniciativas, con una cronología que resulta más aleatoria respecto a la dinámica del período estudiado (1992-2004), responden siempre al patrón del museo tradicional, y no participan de los mismos rasgos de la franja urbana. Una característica de la política cultural fomentada en el interior de Galicia, además del “localismo”, es la tendencia a la dispersión geográfica (Fig. 3), con lo cual los museos rara vez refuerzan el papel de los focos urbanos, y no desempeñan un papel estructurante de la escasa actividad terciaria que existe. Como ejemplos podemos mencionar los siguientes: la Colección Etnográfica

del Mosteiro de Caaveiro en A Capela (1981), el Museo da Terra de Melide (1982), el Museo do Encaixe y el Museo Etnográfico da Ponte do Porto en el ayuntamiento de Camariñas (1996), el Museo do Liño en Baio (1994), el Museo do Moucho en Cerceda (1994), en la provincia de A Coruña; el Museo Etnográfico y la Casa do Patrón de Lalín (1996), el Museo Arqueológico de Ponteareas (1990) o el Museo do Mosteiro de Poio, estos últimos en Pontevedra.

Son precisamente este tipo de museos clásicos y tradicionales los únicos que se han desarrollado a lo largo del período de estudio en las dos provincias interiores de Galicia. Al contrario que en los espacios urbanos del Eje Atlántico, que participan ya activamente en las tendencias de musealización y turismo cultural a las que hemos hecho alusión, en Lugo y Ourense las iniciativas culturales emprendidas se mantienen dentro de la tríada etnográfica-religiosa-arqueológica. El museo se mantiene aquí como una institución autónoma ligada a la promoción de recursos endógenos, con escasa proyección y trascen-

dencia hacia la planificación territorial y las economías locales, fundamentadas en una base tradicional agropecuaria. Ejemplos de este tipo de instituciones culturales son la Ferrería de Penacova en Bóveda (1996), el Museo Arqueológico do Castro de Viladonga en Castro de Rei (1983), el Museo Etnográfico da Fonsagrada (1984) y el Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Vilalba (1990), todos ellos en la provincia de Lugo; el Museo Etnográfico de San Cristovo de Cea (1972), el Museo Etnográfico de Chandrexa de Queixa (1992), los Museos Etnográficos en el entorno del río Arnoia (1992) y el Centro de Identidade (1999), ambos en Allariz, el Museo Religioso de Rivadavia (1969) o el Museo de Otero Pedrayo en Amoeiro (1979), estos últimos en Ourense. La comparación entre el mundo rural y el urbano en Galicia señala el desequilibrio territorial al que nos referíamos al principio, al mismo tiempo que pone de relieve el significado de la articulación entre ciudad, actividades museísticas y mercado en la franja urbana.

5. CONCLUSIONES

Galicia se ha incorporado ya plenamente a la terciarización y dentro de ello el Turismo Cultural se ha desarrollado al igual que en el resto de Europa. La vía de llegada de estas tendencias han sido precisamente las ciudades más dinámicas que desde los años ochenta han emprendido una acelerada adaptación a la nueva realidad a través de la denominada "musealización". Siguiendo las pautas que se habían dado a lo largo de la historia este dinamismo tendió a concentrarse en el litoral, y en concreto en los tres grandes focos de urbanización que se definen en la Galicia atlántica desde los años setenta. En contraposición a ello, en el resto del territorio gallego y muy especialmente en el interior la dotación de estructuras culturales es menor tanto en lo cuan-

titativo como en lo cualitativo. En general nos encontramos con pequeños museos locales al margen de las tendencias de musealización a las que hemos hecho referencia.

Esta dualidad muestra que el dinamismo asociado a las nuevas tendencias del turismo cultural se concentra claramente en el Eje Urbano Atlántico que dobla holgadamente el número de infraestructuras en sólo doce años, al pasar de 22 instituciones a 52, en relación a las cinco tipologías propuestas. Frente a ello el resto del territorio gallego se encuentra al margen de esta dinámica, lo cual hace visible la existencia de los contrastes espaciales y culturales a los que hacíamos alusión al principio. Desde el punto de vista de la Geografía, la conclusión más destacable es que el estudio de la musealización, entendida como un proceso de reforzamiento de las ciudades a partir de la promoción del turismo cultural, reproduce los esquemas duales que se han venido señalando en la interpretación geográfica del territorio gallego.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte, se puede afirmar que los efectos de este fenómeno provocan que la riqueza se vincule -en una proporción muy relevante para el PIB gallego- a la promoción del valor histórico-artístico, que se convierte en reclamo del denominado Turismo Cultural en los tres nodos principales del corredor urbano Atlántico y, muy especialmente, en su capital, Santiago de Compostela. De esta manera, las actividades museísticas, junto al urbanismo y la economía, conforman un sistema fundamental para el desarrollo de la Comunidad a comienzos del siglo XXI. Sin embargo, tampoco se pueden descuidar los inconvenientes que esto implica, tal y como advierten autores como Hal Foster o Serge Guilbaut, entre otros.

Finalmente, es importante subrayar el planteamiento metodológico seguido en este trabajo en el que se ha pretendido

tender puentes y estrechar lazos entre las disciplinas de Geografía e Historia del Arte. A modo de ejemplo, podemos señalar que uno de los textos más influyentes en el debate reciente de la historia del arte norteamericano, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*¹³, de la profesora Miwon Kwon, ha sido definido bajo la etiqueta de “Art Geography”. Por estos motivos, pensamos que las cuestiones esbozadas en este artículo pueden contribuir a generar un amplio campo de trabajo que apunta al interés de una futura investi-

gación crítica que plantee las múltiples relaciones entre el “campo artístico” y la dimensión espacial de la “Nueva Economía” en el contexto gallego y que satisfaga los diversos objetivos de los múltiples agentes implicados en este proceso. Creemos que la comunicación interdepartamental y la pluridisciplinariedad son poderosas herramientas para un conocimiento más completo de la realidad y para poner en valor el conocimiento humanístico, así como para aproximarse a la sociedad y facilitar la cooperación con el sector productivo.



¹³ Kwon, Miwon (2002): *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1900 Y SU TRASCENDENCIA EN MALLORCA

Maria Antònia Llull Estarellas

Al aproximarnos a la Exposición Universal de París de 1900 resulta evidente que son muchos los temas que podrían ser abordados. En primer lugar, todas las exposiciones de estas características han significado a lo largo de su siglo y medio de historia, una transformación urbanística de la zona de su emplazamiento en lo que se refiere a edificios singulares que llegan a ser permanentes.

París, que ya había heredado de la exposición de 1889 la torre Eiffel, ganará en la presente algunos de los edificios que hoy consideramos singulares de esta capital, entre los que destacan el *Grand Palais*, el *Petit Palais*, la estación *d'Orsay* y *La Ruche*.

Como en las anteriores exposiciones, el atrevimiento que permite, por otro lado, la arquitectura efímera experimentando nuevas formas, materiales y técnicas dará lugar a construcciones como la Puerta Monumental de Binet.

Además, las ciudades que organizan este tipo de eventos normalmente heredan un gran número de nuevas infraestructuras que podrán ser utilizadas con posterioridad por sus ciudadanos. Así, en esta edición se presentaron las primeras líneas del tren metropolitano con algunas de sus más características estaciones

subterráneas, el *Pont Alexandre III*, el funicular de Montmartre, la línea de cercanías *RER*, etc.

En segundo lugar, estos eventos sirven para mostrar al mundo entero todos los avances tecnológicos y científicos de la humanidad. Conscientes de que por su fecha de realización, la Exposición de 1900 cerraba un siglo, se presentó como una síntesis de la filosofía del XIX y como una muestra del progreso universal, tanto en ciencias como en humanidades. Se pretendía dar una completa visión de todas las actividades humanas, desde la educación, la historia, el arte, la joyería, la ciencia, ingeniería, medios de transporte, la agricultura, horticultura, etc.

Es evidente que dichos avances querían maravillar a aquellos visitantes que cruzaban la gran puerta monumental y que venían de ciudades menos modernas que París. La Exposición fue totalmente iluminada con energía eléctrica que se producía en el mismo recinto, siendo la propia maquinaria motivo de visita y admiración. Sebastián Crespi¹ narra que fueron varios los días empleados en visitar las galerías de máquinas y cual era su funcionamiento: “Llamaban, como es natural la atención en primer término en esas grandes salas, las poderosas máquinas

¹ Crespi, Sebastián (1901): *Instantáneas. Impresiones recibidas en París y en su Exposición Universal de 1900*, Imprenta Soler, Palma, p. 20. Crespi fue delegado por la Federación Local de Sociedades Obreras de Palma, para formar parte de la delegación Española que fue enviada a París para estudiar la citada exposición. A su vuelta, escribió algunos artículos sobre la exposición en el diario *Última Hora* y posteriormente publicó este libro.

de vapor que poniendo en actividad potentísimos [sic] dinamos, distribuían la fuerza y energía por todos los ámbitos de la Exposición, transformándola ya en fuerza mecánica aplicada a los diferentes aparatos puestos en movimiento durante el día, ya en fuerza lumínica entre las miles y miles de lámparas incandescentes que por la noche transformaban el recinto de la Exposición en una especie de palacio encantado”.

Una de las innovaciones más atractivas para el público fue la pasarela móvil, que en una extensión de casi cuatro kilómetros, y a una altura de siete metros sobre el nivel de la calle, recorría el cuadrilátero formado por la explanada de los Inválidos, la calle Fabert, el muelle d'Orsay, la avenida Bourdonnay y la avenida de La Motte-Picquet.

Pero además, en los distintos pabellones el público podía admirar las últimas innovaciones en ciencia, como los rayos X, la cámara Brownie, de Kodak, con carrito incorporado, la casa Otis presentó las escaleras mecánicas a las que estamos hoy día totalmente habituados, se presentaban los últimos modelos de automóviles, globos aerostáticos, maquinaria para la industria, la agricultura, la construcción y un sinfín de curiosidades que debían producir en quien los contemplaba la sensación de estar visitando el mundo del futuro.

Para esta breve aproximación, se han dejado de lado los temas anteriormente citados para centrarnos en otros aspectos que son más próximos a la propuesta del presente Congreso. Así quiero basar las siguientes líneas en la utilización de la Exposición como reclamo al público viajero, ofreciendo la posibilidad de realizar un itinerario cultural y a la vez turístico. La Exposición de 1900 fue organizada no sólo como un evento cultural en el que se verían reflejadas todas las naciones, todas

las ciencias, y en la que se organizarían diversos congresos, sino también como un gran espectáculo que podría atraer al gran público. Esta consideración de gran espectáculo quizá fue la que logró la gran afluencia de público a la misma. También quiero hacer hincapié en el hecho de que fue un acto totalmente institucionalizado que organizado por el Estado, perseguía el prestigio de Francia frente a las demás naciones, prestigio que vendría dado por la magnificencia de la organización y por su trascendencia a nivel mundial. Esta trascendencia no pasaría desapercibida en Mallorca, como podemos comprobar por los periódicos isleños, que recogen cientos de artículos sobre la misma, y por el número significativo de mallorquines que acudieron al evento.

Al inaugurarse la Exposición Universal de París, el 14 de abril de 1900, culmina un largo periodo de gestación de casi ocho años, en el que la misma queda totalmente institucionalizada. La Exposición fue reglamentada por decreto del 13 de julio de 1892, aunque necesitó dos decretos más para su organización administrativa, uno del 9 de septiembre de 1893 y otro del 4 de agosto de 1894. Sus medios financieros se establecieron en una ley del 13 de junio de 1896.

Los gastos, según la *Nouveau Larousse Illustré*² fueron evaluados en cien millones de francos, de los que veinte millones los aportaría la ciudad de París, sesenta millones el Estado y el resto deberían derivarse de las entradas, de las concesiones y de la reventa de los materiales una vez terminada la exposición. Parece ser que los gastos fueron mayores, así lo argumenta Peyrat³, que cree que habrían llegado a un total de 147 millones de francos, que en parte habrían sufragado las naciones extranjeras con sus exposiciones y por supuesto por el número de visitantes final que fue mucho mayor del proyectado, unos 43

² Augé, Claude (director) (1897-1904): *Nouveau Larousse Illustré* (8 volúmenes), Librairie Larousse, París.

³ Peyrat, Jaques, (2000): “L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme” en Mabire, Jean-Christophe (coord.): *L'Exposition Universelle de 1900*, L'Harmattan, p. 31-54.

millones que a razón de un franco por entrada podrían haber dado lugar incluso a un superávit. Abordando el tema desde un punto de vista económico, parece ser que quedaría totalmente justificada la realización de la Exposición, pero es evidente que además de ésta hay otras razones.

Desde que en 1851 se celebró la primera Exposición Universal, en Londres, muchas de las grandes ciudades del mundo incluida Barcelona (1888), habían rivalizado en la realización de esta clase de exhibiciones, en las que se presentaban los avances técnicos y científicos de los distintos países, pero París, que celebró su primera Exposición en 1855, había logrado en 1889, año en que se conmemoraba el centenario de la Revolución francesa, un gran éxito que parecía inigualable, consiguiendo una participación de 29 naciones y 32 millones de visitantes.

Hay por tanto en la realización una cuestión de prestigio, pero también de rivalidad entre naciones. Todas querían ser más espectaculares que sus antecesoras. Un prestigio que también alcanzaban los demás países con su participación.

España así lo entendía: “la ausencia de España podría llevar al menoscabo de su prestigio y daño para sus intereses políticos y materiales”, manifiesto que se desprende del proyecto de Real Decreto en el que el Gobierno acordaba aceptar la invitación que le fue dirigida por la República francesa para concurrir a la Exposición, además de establecer los reglamentos necesarios para su ejecución. El decreto fue firmado por el ministro de Fomento Aureliano Linares, publicado el 21 de noviembre de 1896 en la *Gaceta de Madrid*⁴ y aprobado el 26 de noviembre.

Planteada en términos turísticos actuales, la Exposición fue un gran éxito. La gran afluencia de público, estaba formado en gran parte por extranjeros que viajaban a la ciudad para ver las maravillas que la exposición les presentaba y ateniéndonos a una noticia aparecida en el diario mallorquín *La Almudaina*⁵, el gremio de hoteles había doblado los precios desde el 1 de abril, igualmente los cocheros (de los que algunos habían ido a París expresamente para trabajar durante la Exposición), también solicitaban incrementar los precios, pero aún hay más, la misma noticia informa que muchas familias parisenses, ante la demanda de habitaciones, alquilaban sus casas, instalándose en pueblos donde la vida era más barata, para poder cobrar un buen alquiler aunque tuvieran que sacrificar su visita a la exposición.

El alojamiento era un tema peliagudo para los visitantes, y su coste, elevado. Quizá por ello, cuando la Comisión Regia tuvo que alojar a su cargo a los obreros que había llevado a la exposición, y lo hizo en un lugar que fue tema de controversia. Según palabras de Crespi⁶, era éste “un inmenso caserón construido con tablas mal juntas y toldos de tela semejante a un barracón de feria; nos apeamos y al decirnos que aquello era nuestro alojamiento, el alma, vulgarmente nos cayó a los pies. Entramos y su interior nos causó más repugnancia...”.

Y es que tanto el alojamiento como, en general, los gastos del viaje resultaban muy caros. Para hacernos una idea del coste que podía tener un viaje de estas características nos es de gran utilidad el cálculo para uno de veinticinco días que realizó Manuel Fernández-Soler⁷. Según

⁴ Todas las referencias a la legislación promulgada en torno a la exposición, han sido extraídas de Comisión General Española para la Exposición Universal de París de 1900 (1900): *Catálogo de los expositores de España*, Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española, Madrid.

⁵ *La Almudaina*, 11 de abril de 1900.

⁶ Crespi Sebastián, *Op. Cit.*, p. 11-12.

⁷ Fernández-Soler, Manuel (1900): *París 1900. Visita a la Exposición Universal, a sus monumentos, museos, parques y construcciones civiles más notables, Versalles, Saint Cloud, Sevres, Saint Germain, Saint Denis y Vincennes*, Imprenta J. A. García, Madrid, p. 6-7.

éste, los gastos finales podían ascender a 1.310 pesetas en caso de realizar el viaje lujosamente, 760 para tener algo de comodidad y 513 para realizarlo de manera económica. Si extrapolamos estas cifras al 1900, nos daremos cuenta de la fortuna que se debía gastar cualquier persona que desde un país europeo visitara la Exposición, y más aún si tenía que desplazarse desde el otro lado del Atlántico.

Pero estos precios no mermaron la afluencia de público a la exposición. Las cifras, según las fuentes, varían entre 43 millones y 51 millones de visitantes, de los que 118.630 lo hicieron en un solo día, el domingo siguiente a su inauguración, según noticia recogida en el periódico *La Almudaina*⁸. No es extraño, pues, que cuando Binet proyectó la monumental puerta de entrada, lo hiciera de manera que pudieran acceder unas cincuenta mil personas por hora. Según recoge el periódico *Última Hora*⁹, de Palma de Mallorca, en fecha de 11 de octubre los visitantes ascendían ya a 38.359.878. Teniendo en cuenta que, ante el éxito de visitantes, la Exposición se prolongó hasta mediados de noviembre, siendo la entrada gratuita en los últimos días, tal como refleja el periódico mallorquín *La Roqueta*¹⁰, es lógico pensar que el número aumentaría muy significativamente.

A fin de dar facilidades a los distintos visitantes, aparecieron distintas vías de ayuda, dependiendo de si éstos eran expositores de los distintos países, autoridades o visitantes particulares. En el caso de los primeros, la ayuda venía dada por el propio gobierno francés, que proporcionó a los 83.047 expositores, de los que según Le Tellier¹¹ 44.794 eran extranjeros, los pabellones para ex-

poner sus artículos, además de organizar el envío y recepción de las piezas.

En el caso de España, esta ayuda se concretó en la anteriormente citada Comisaría Regia, presidida por el Duque de Sexto, que a su vez organizó Comisiones provinciales, para dar información local a las distintas entidades interesadas en participar en la muestra, además de ponerse en contacto con los artistas cuyas obras pudieran dar mayor brillantez al certamen. Esta Comisaría era la encargada de organizar la instalación de los productos en los recintos donde iban a ser expuestos, realizar los envíos y todas las gestiones necesarias.

La Comisión provincial, como órgano íntimamente ligado a la Cámara de Comercio, Navegación e Industria, hacía públicas sus circulares principalmente, en el caso de Mallorca, a través del Boletín que dicha entidad publicaba.

El 9 de enero de 1899, según el catálogo de expositores¹² constaban cerca de dos mil solicitudes de admisión presentadas a la Comisaría Regia.

Además de la proporcionada por la Comisaría Regia, la ayuda puede venir dada por agencias de representación de expositores. Valero de Tornos¹³ que en su libro recoge artículos que publicó desde París durante la Exposición siendo corresponsal de *El Liberal*, explica como se organizaban dichas agencias, y en concreto la Agencia Durán y Durán. Éstas se situaban cerca de donde se celebraba el certamen, y donde se podían encontrar empleados de distintos países que eran capaces de ofrecer sus servicios como traductores. Estas agencias enviaban a expositores de anteriores certámenes una circular ofreciendo sus servicios. Pero su

⁸ *La Almudaina*, 26 de abril de 1900.

⁹ *Última Hora*, 12 de octubre de 1900.

¹⁰ *La Roqueta*, núm. 342, de 10 de noviembre de 1900.

¹¹ Le Tellier, Georges (2000): "Paris, capitale de l'Exposition et l'un de ses principaux maîtres d'œuvre" en Mabire, Jean-Christophe (director), *Op. Cit.*, p. 157-183.

¹² *Catálogo de los Expositores de España*, *Op. Cit.*, p. 26-490.

¹³ Valero de Tornos, Juan (1901): *España en París en la Exposición Universal de 1900. Estudio de costumbres sobre exposiciones universales*, Mariano Núñez Samper (Editor), Madrid, p. 189-193.

mediación servía también a los jurados y a altos empleados de las Comisaría, para solucionarles cualquier problema que se les pueda presentar durante su estancia en el país extranjero.

Para aquellos viajeros que decidían emprender la aventura a título particular, se ofrecían en todos los países guías de viaje. Así en España encontramos la de Fernández-Soler anteriormente citada y que pretende facilitar la visita de la Exposición. Esta guía sigue los parámetros de las guías actuales de viaje, dando indicaciones de los lugares a visitar, posibles rutas y recorridos, información de gastos previstos y finalmente recomendaciones para no ser víctima de ladrones. En el diario *Ultima Hora*¹⁴, aparecía un anuncio de la librería Tous de Palma, ofreciendo una guía para la Exposición.

Posiblemente todas estas facilidades hicieron que unos doscientos mil españoles, entre los que se cuentan los expositores, los particulares y todos aquellos que de una forma u otra trabajaron para el Estado en la Exposición, es decir, los comisarios regios; obreros (unos cincuenta estaban trabajando en las obras del pabellón español según noticia de *La Almudaina*¹⁵); guardias civiles (el Estado aportaba 60 para la salvaguarda de los pabellones (noticia aparecida en el citado periódico¹⁶); actores para los espectáculos (el Gobierno contrató una *troupe* [sic] de jóvenes gitanos de las cuevas del camino del Sacro Monte para el espectáculo “Andalucía en tiempos de los moros”, noticia aparecida también en *La Almudaina*¹⁷). Finalmente, citar la participación de dos bomberos españoles como parte del jurado del concurso que se celebraba con motivo de la Exposición práctica de equipo y material en el

marco de la Exposición y de la que tenemos noticia a través del boletín de la Cámara de Comercio¹⁸.

Tenemos información sobre los mallorquines que realizaron este apasionante viaje gracias, mayoritariamente, a las noticias aparecidas en la prensa local de la época. Entre ellos deberíamos distinguir los que participaron en los certámenes y los visitantes que viajaron por cuenta propia. Entre los primeros debemos destacar los expositores que concurren: Bordoy y Bonet (Tejidos), Pedro José Esbarranch (licores), Damián Garau (licores) Archiduque Luís Salvador Habbsburgo y de Borbón (vino), Pons y Bonet (bordados), Juan Riutort (mantas de lana), Juan Sureda, Marqués de Vivot (aceite), Juan Ripoll (cestería), Jaime Torrens (vino uranado pépsico), Antonio Vich (básculas y balanzas) y Antonio Vives (aceite y miel).

Según un listado presentado por Valero de Tornos¹⁹, nuestros participantes obtuvieron siete medallas. Evidentemente el éxito de su participación, recae en la concesión de estas medallas, pero también en cómo éstas les daban posteriormente notoriedad en la misma isla. Sobre las medallas recibidas también encontramos noticia en el mismo número del boletín de la Cámara de Comercio citado anteriormente, en el que felicitan a todos ellos por los premios obtenidos.

Como participante y ganador de una medalla de plata, también debemos citar a Llorenç Rosselló, escultor que figuró entre los artistas presentados por la Comisaría para representar el arte español. De su participación se hizo eco la prensa mallorquina, así en el diario *La Almudaina*²⁰ figura en la relación de artistas que participarían en el evento. De la conce-

¹⁴ *Ultima Hora*, 11 de agosto de 1900.

¹⁵ *La Almudaina*, 11 de marzo de 1900.

¹⁶ *La Almudaina*, 14 de abril de 1900.

¹⁷ *La Almudaina*, 3 de abril de 1900.

¹⁸ Boletín de la Cámara de Comercio, Navegación e Industria, núm. 35, 15 de Julio de 1900.

¹⁹ Valero de Tornos, Juan, *Op. Cit.*, p. 252.

²⁰ *La Almudaina*, 6 de enero de 1900.

sión de la medalla se encuentra noticia en la *Última Hora*²¹, así como también en el anteriormente citado boletín la Cámara de Comercio.

De aquellos mallorquines que fueron a título particular, únicamente tenemos noticia de los que en la isla gozaban de cierta notoriedad y que por tanto eran susceptibles de aparecer en los periódicos. Así se citan entre otros al canónigo Luís Gamundí, Juan y Antonio Marqués, Vicente Pascual (que era secretario suplente del Distrito de la Lonja), Antonio Jaume y su esposa Rafaela Torres, Jaume Torrens, José Truyol, y el pintor afincado en Mallorca Francisco Bernareggi, acompañado de Mercedes Bernareggi.

De Jaume Torrens y José Truyol, debemos decir que eran personajes muy populares en la isla. El primero era farmacéutico de Sóller, presidente del Círculo Sollerense, y en su rebotica tenían lugar las tertulias intelectuales más famosas de la ciudad. En la exposición presentó un licor estomacal, del que más adelante le realizaría la etiqueta comercial Santiago Rusiñol, de quien era gran amigo. En el periódico *La Veu de Sóller*²² encontramos la noticia de que ambos personajes han salido hacia París y dice: “No nos cabe la menor duda que tanto uno como otro de nuestros amigos han de sacar fruto en bien de este país de la visita al certamen internacional, que verifican, por esto, y por lo que allí han de disfrutar...”.

Asimismo se recoge en el mismo periódico del 11 de Agosto, el retorno de ambos, haciendo notar la falta de tiempo del que se lamentaban para ver con tranquilidad todo lo allí expuesto, y el 7 de septiembre, esta publicación explica que Jaime Torrens trajo de París, para la sociedad que presidía, un aparato gimnástico de salón, que debía ser una de las innovaciones que en el certamen se presentaron.

De José Truyol, afamado fotógrafo de la ciudad de Palma, no cabe la menor duda que la exposición debió serle de gran utilidad, dadas las importantes innovaciones que se presentaban en el terreno fotográfico y cinematográfico. Hay que destacar que en 1903 abrió en la misma ciudad el Cinematógrafo Truyol, y produjo un buen número de películas.

Por último, y como caso a parte, debemos referirnos a Sebastián Crespí, enviado como delegado por la Federación Local de Sociedades Obreras de Palma para formar parte de la Delegación Española de obreros que fueron a la Exposición.

Cuando se decidió desde el Gobierno enviar una representación de 226 obreros del país, para que pudiesen aprovechar y transmitir los conocimientos allí adquiridos, no se pensó en los de nuestra provincia. Este hecho suscitó, a nivel local, una gran controversia de la que la prensa se hizo eco, tomándolo como una falta de delicadeza hacia las Baleares. Así el diario *La Almudaina*²³, publica en un artículo su queja sobre la exclusión de las Baleares entre los obreros elegidos para dicho viaje. Las protestas fueron eficaces y en el mismo diario, se anunciaba el 18 de junio siguiente, que el Sr. Gasset había manifestado que el Gobierno concedía dos plazas a obreros de Palma para visitar y estudiar la Exposición.

Pero una vez más se desató la controversia, ya que se dudaba sobre los criterios de elección de dichos obreros, así en el semanario mallorquín *La Roqueta*²⁴ aparecía la noticia sobre el viaje de los dos obreros mallorquines y se preguntaba quiénes serían los afortunados, concluyendo que seguramente fueran cualquier cosa antes que obreros.

Sebastián Crespí era militante del Partido Socialista Obrero Español y

²¹ *Última Hora*, 20 de agosto de 1900.

²² *La Veu de Sóller*, 21 de julio de 1900.

²³ *La Almudaina*, 29 de mayo de 1900.

²⁴ *La Roqueta*, núm. 319, de 26 de mayo de 1900.

también de la Federación de Sociedades Obreras de Palma, en nombre de la que fue a la exposición. En el libro que publicó a la finalización del viaje, explica todo cuanto vio, especialmente todo lo que hacía referencia a la ciencia y tecnología. También nos muestra muchos aspectos sociológicos sobre los que se podría hacer un estudio mucho más complejo. Se desprenden del mismo sus inquietudes a nivel de la defensa del obrero y su denuncia por el trato recibido por parte de los Delegados a la Exposición, y de cómo tuvieron que ingeniárselas para subsistir en París con el poco dinero de que disponían.

En Salamanca, fue elegido para viajar a la Exposición el platero García Pazos²⁵, quien a su regreso publicó también un pequeño libro explicando lo que allí había podido contemplar. A diferencia del mallorquín, su visión se centra más en las maravillas expuestas, especialmente las de su gremio. Así destaca todos los pabellones en los que se exponía el trabajo de joyería y la exposición del diamante llamado *Le Jubilee* [sic], hallado unos años atrás en Kimberly (Sudáfrica) y que se exponía por primera vez al público. La espectacularidad de dicho diamante queda fuera de dudas y el diario *La Almudaina*²⁶ explicaba los detalles sobre el mismo y sobre el pabellón de joyería que se abriría para la exposición.

Para cerrar capítulo en lo que a Mallorca se refiere, cabe decir que para todos aquellos que no pudieron disfrutar del viaje real, un nuevo medio les brindó la posibilidad de realizarlo de forma virtual: el cinematógrafo. En septiembre aparecen noticias en los diversos medios locales de proyecciones de películas sobre la Exposición. Así, en *Última Hora*²⁷, aparece la noticia de que se ha-

bían presentado películas de la exposición. Igualmente *La Roqueta*²⁸, recoge el interés que suscitaron las “nuevas” películas de la Exposición de París.

Estas películas sobre la exposición nos sirven para introducir un nuevo punto a tratar: la dicotomía ciencia-espectáculo de la Exposición.

Ya se ha apuntado anteriormente, que la exposición fue presentada como un compendio de conocimientos, de innovaciones técnicas y científicas, que resumían el progreso de la humanidad y especialmente la modernidad de la ciudad de París. Eran años en los que el mundo cambiaba a pasos agigantados, la electricidad, el automóvil, los globos aerostáticos. Dentro de las mejoras que el siglo estaba proporcionando a la humanidad, muchas tenían un carácter científico. Las mejoras sanitarias, los estudios sobre higiene tanto a nivel personal como en lo que se refiere a la salud laboral, eran en estos años temas muy tratados, apareciendo, en consecuencia, las primeras leyes regulando el trabajo de los niños y de las mujeres. No es de extrañar, pues, que ésta quiera ser la imagen que transmita la Exposición, y eran muchas las hectáreas que ocupaban los pabellones a ello dedicados.

Paralelamente a la Exposición y dentro de sus actos, se celebraron numerosos congresos, más de cien, dedicados a temas tan diversos como el congreso sobre educación física que encontramos anunciado en *La Almudaina*²⁹. En el mismo artículo se cita el congreso que tendrá lugar sobre electricidad. Pero los congresos podían tener una temática muy diversa como el que publica en el artículo del mismo periódico de 15 de febrero sobre las manifestaciones de la actividad católica o el que se indicaba en *La Almudaina*, de 28 de Abril sobre arte teatral.

²⁵ García Pazos, Román Eloy (1901): *Memoria de la visita a la Exposición Universal de París 1900*, Imprenta Calatrava, Salamanca.

²⁶ *La Almudaina*, 23 de enero de 1900.

²⁷ *Última Hora*, 17 de septiembre de 1900.

²⁸ *La Roqueta*, núm. 337, de 29 de septiembre de 1900.

²⁹ *La Almudaina*, 15 de marzo de 1900.

Una vez manifestada la intencionalidad científica, hay que resaltar la intencionalidad de que la Exposición resultara un gran espectáculo. La magnitud de la misma y todas las maravillas que allí se podían contemplar no deja lugar a dudas de su espectacularidad, pero eso no parecía suficiente para sus organizadores. A fin de que el gran público pudiera gozar de la misma, se prepararon cientos de espectáculos para ser llevados a término durante las fechas en que la Exposición mantuviera sus puertas abiertas.

De los espectáculos podemos distinguir un primer grupo que tendrían el sentido clásico, como son conciertos, teatro, danza, etc. y un segundo que se centraría en pabellones que trataban de resultar un espectáculo *per se*.

En cuanto al primer grupo, encontramos numerosas noticias en la prensa mallorquina. Así cabe destacar la noticia aparecida en *La Almudaina*³⁰, en la que se decía que se había proyectado la ejecución, sobre el puente de Alejandro III, de grandes conciertos a cargo de 4000 profesores que pertenecían a bandas militares y sociedades civiles. Los conciertos tendrían lugar dos veces al mes.

También decía *La Almudaina*³¹ que “Las sociedades corales, orquestas, estudiantinas, etc., que quieran hacerse oír en la sala que *ad hoc* del Campo de Marte, dentro del recinto de la Exposición, deben dirigirse al Comisionado General de ésta”. La respuesta de este anuncio no se hizo esperar en Mallorca, cuando el Orfeón Mallorquín decidió unirse a los coros de Clavé para participar en estos conciertos, hecho que también recoge la *Última Hora*³², en la que se dice que la sección coral se va a reunir con objeto de reorganizar el Orfeón para cantar en la Exposición en unión a los citados coros.

³⁰ *La Almudaina*, 7 de febrero de 1900.

³¹ *La Almudaina*, 11 de marzo de 1900.

³² *Última Hora*, 11 de abril de 1900.

³³ *La Almudaina*, 21 de febrero de 1900.

³⁴ *La Almudaina*, 17 de mayo de 1900.

³⁵ *La Almudaina*, 27 de Abril de 1900.

En este apartado debemos situar el espectáculo anteriormente mencionado y organizado desde España “Andalucía en tiempo de los moros” que combinaba una pantomima con gitanos, moros, y cante y baile flamenco. Quizá ésta fue una de las elecciones de la Comisaría regia más discutidas desde nuestro país.

Pero si cabe más innovador resulta la utilización de pabellones que podríamos considerar como *divertimentos*. Me refiero al *Mareorama*, al palacio de las mil y una lunas, a la casa de la risa, al palacio de la óptica, a la representación del *Vieux Paris*, a la representación de las distintas edades del hombre, etc.

El *Mareorama* era descrito en el artículo de *La Almudaina*³³, núm. 5389 de 21 de febrero de la siguiente manera: “La Sociedad del Mareorama que funcionará en París en el recinto de la Exposición, acaba de expresar en sus talleres de Grecolle una grandiosa y admirable vista de Venecia, que ocupa un lienzo de 5 metros por 15, que se constituirá una de las escalas del viaje a Constantinopla cuya perfecta representación se ofrecerá al público”.

También se presentó un *aquarium*, hecho que se recoge en *La Almudaina*³⁴, en el que se presentaba el fondo marino, volcanes submarinos e incluso la ciudad perdida de la Atlántida, y que fue realizado por los pintores Bouguereau y Guillaume.

Otra de las muchas atracciones que se mostraron fue el llamado *Vieux Paris*, obra ideada por Albert Robida que reconstruía algunos barrios del París de 1400. Estaba emplazada en uno de los enclaves más excepcionales del recinto, la *rive droite* del Sena, detrás del Puente del Alma. Fue una de las atracciones más elogiadas y *La Almudaina*³⁵ recogía la

magnificencia de la obra de Róbida del que decía que era un gran artista y que esa era la causa de que la resurrección del París medieval fuera tan exacta.

El palacio de las mil y una noches, fue otra de las obras más admiradas. Sus paredes estaban revestidas de lunas fabricadas por la fábrica de Saint Gobain. La colocación de los espejos lograba causar al espectador la impresión de encontrarse en el salón de un inmenso palacio. Además la utilización de más de 2500 lámparas incandescentes, conseguía que el conjunto variara totalmente su aspecto según la forma en que eran utilizadas. Estaba situada entre la Sala de Fiestas y el Palacio de la electricidad, y como no podía ser de otra manera, también fue relatado en la prensa local, en artículo de *La Almudaina*³⁶.

Los aquí citados no fueron los únicos pabellones realizados a tal fin, pero creo que con ellos junto con el exotismo que representaban muchos de los de naciones extranjeras, se demuestra la intencionalidad de crear un gran espectáculo atractivo a todos los públicos.

Pero por si no fuera suficiente, hay un artículo en el diario *La Almudaina*, que nos da la clave sobre el cómo se utiliza-

ban los espectáculos. Se trata del aparecido el 27 de enero de 1900: “En la galería de máquinas entre la gran Sala de Fiestas y la entrada al paseo de La Bourdonnais, se ha reservado sitio a la agricultura, pero la agricultura no tiene atractivos en el sentir de ciertos curiosos, por lo cual se ha pensado en instalar en el recinto de su exposición ciertos espectáculos que sean como verdaderas enseñanzas para suscitar la curiosidad de todos”.

Valero de Torno³⁷ hombre de carácter bastante crítico, avala la creencia de que esta Exposición se caracterizó por ser un gran espectáculo y así lo confirman sus palabras cuando dice: “Todos los certámenes, grandes y chicos, han tenido un sesenta por ciento de interés industrial y artístico y un cuarenta por ciento de espectáculo. La Exposición de 1900 tendrá lo menos setenta y cinco por ciento de espectáculo y un veinticinco por ciento de interés”.

A través de las noticias aparecidas en la prensa mallorquina a las que me he referido, creo haber demostrado la notable repercusión que tuvo la Exposición en la isla y el carácter de cita turístico-cultural y de gran espectáculo inherente a la misma.



³⁶ *La Almudaina*, 27 de junio de 1900.

³⁷ Valero de Torno, Juan, *Op. Cit.*, p. 25-26.

LA CASA CUEVA GRANCANARIA: CUESTIÓN CULTURAL Y RECURSOS

Juan Sebastián López García
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y ASPECTOS DESCRIPTIVOS

El trogloditismo ha sido y es una forma de hábitat extendida por diferentes partes del mundo, estando presente en varias regiones ibéricas¹. En Canarias, aunque existen trabajos publicados desde décadas anteriores, el tema ha despertado

más interés en los últimos años². La importancia del fenómeno arranca desde la época prehistórica, ya que las cuevas fueron utilizadas en todas las islas en sus variantes de cámaras naturales y artificiales³, siendo algunas de ellas reutilizadas como oratorios y cabidos durante el siglo de la conquista⁴. Sin embargo, lo relevante del

¹ Loubes, J.P. (1985): *Arquitectura subterránea. Aproximación a un hábitat natural*, Gustavo Gili, Barcelona. Vid. Ramírez Pérez, Martín y Sorroche Cuerva, Miguel Ángel (2000 a): "Architettura scavata nell'Andalusia orientale", en Gutiérrez, Ramón (coord.): *L'altra arquitectura. Città, abitazione e patrimonio*, Jaca Book, Milano, pp. 215-221, láms. 183-184. Versión en español: Idem (2000 b) "Arquitectura excavada en Andalucía oriental", en Gutiérrez, Ramón (coord.): *La otra arquitectura. Ciudad, vivienda y patrimonio*, Lunwerg Editores, Barcelona, pp. 215-221.

² Domínguez Mujica, Josefina (2002): "El hábitat en cuevas, un fenómeno abierto a la investigación", en *El Museo Canario. Noticias*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, n° 5, p. 19. La Dra. Domínguez cita a los doctores Juan Sebastián López García, Guillermo Morales Matos y Adrián Alemán de Armas, junto con el arquitecto Juan Manuel Febles, como los autores más destacados en el tema. También fue tratado por Pérez Vidal, José (1985): *Estudios de etnografía y folklore canarios*, Museo Etnográfico, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 37-40, obra en la que se reedita su artículo "La vivienda canaria. Datos para su estudio", que se publicó por primera vez en 1967 y tiene referencias a la cueva de habitación. En el curso de doctorado "Prototipos en la casa cueva y en la vivienda popular de Gran Canaria" (2002), Emilio José Sánchez Morales realizó el estudio correspondiente a las casas cueva de Guayadeque (Agüimes e Ingenio), mientras en el curso "Relecturas y reflexiones sobre centros históricos: patrimonio cultural y turismo" (2004), Ricardo J. Santana Rodríguez elaboró un trabajo sobre Barranco Hondo de Abajo (Gáldar), ambos dirigidos por Juan Sebastián López García.

³ Ninguna otra isla tuvo, ni tiene, las manifestaciones tan genuinas e importantes de Gran Canaria, con numerosos ejemplos de recintos excavados en todos sus puntos cardinales, que contienen múltiples manifestaciones artísticas de grabados o pinturas, destacando la célebre Cueva Pintada de Gáldar. Vid. Jiménez González, Juan José (1992): *Gran Canaria y los canarios*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, pp. 56 y 57. Martín de Guzmán, Celso (1984): *Las Culturas Prehistóricas de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, pp. 441-465. López García, Juan Sebastián (1990): "El hábitat en cuevas, pervivencia actual de un modelo prehistórico canario", en *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, vol. IV, Universidad de La Laguna, La Laguna, pp. 201-205. López García, Juan Sebastián y Sáenz Sagasti, José Ignacio (2004): "Centro Histórico y Museo: La Cueva Pintada y la Ciudad de Gáldar (Gran Canaria)", en *VIII Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*, Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, Villa de La Orotava, pp. 9-16. AA.VV. (2001): *Guía del Patrimonio Arqueológico de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

⁴ Entre las más conocidas están la Cueva de Carias, en Santa Cruz de La Palma, donde según la tradición se celebró el primer cabildo palmero y la de "la Pólvara" que serviría para cabildo y parroquia de la isla de El Hierro, en Valverde. Otras poseen resonancias ligadas a espacios sacralizados por cobijar algunas de las imágenes de mayor devoción de Canarias, como las tinerfeñas de Achbinico (Candelaria) y Chinguaro (Güímar) vinculadas al relato de la Aparición de la Virgen de Candelaria, o la del Caracol (La Dehesa-Frontera) con la Virgen de los Reyes en El Hierro. Vid. López García, Juan Sebastián (1993 a). "El Conjunto Histórico de Santa Cruz de La Palma", en *I Encuentro de Geografía, Historia y Arte de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma*, tomo II, Santa Cruz de La Palma, p. 15. López García, Juan Sebastián y Sáenz Sagasti, José Ignacio (2001): "Patrimonio cultural, arqueología y centro

fenómeno es su continuidad en el tiempo, especialmente en Gran Canaria, confirmando la conocida frase del ingeniero italiano Leonardo Torriani (siglo XVI): “diestramente hechas que hasta hoy mantienen su perpetua duración”⁵.

Como quedó dicho, esta tradición habitacional no se perdió y continuó tras la conquista de Gran Canaria, con la particularidad de ser una herencia prehispánica⁶. En el pasado, la localización de estas viviendas fue amplia en toda la isla con un desarrollo muy significativo en algunas zonas, destacando la que había sido cabecera de la antigua Canaria, sede de sus reyes o guanartemes⁷. Al respecto, hay muchas referencias documentales; así, en un protocolo de 11 de septiembre de 1552 el “criollo” (francocanario) Arriete de Bethencourt, hijo de la princesa indígena Tenesoya (también conocida por el nombre castellano de Doña Luisa Betancor) era propietario de una cueva⁸. En sus disposiciones sinodales, el obispo Cámara y Murga (1629) atestigua que “En este lugar viven muchos en cue-

vas, adonde moraban los canarios”⁹. En otros documentos del siglo XVII, también referentes a Gáldar, se habla de la disminución de su uso en esa centuria, aunque sin embargo se diga que todavía la mayoría de las personas viven en casa cueva, alegando que “son cassas de aquellos nobles antiguos naturales tienen por gran blazón la conseruación dellas” tal como se relata en el texto del licenciado Francisco López de Ulloa (1646)¹⁰. Esta imagen se va modificando en el centro de la entonces Villa de Gáldar con la desaparición del denominado “Palacio del Guanarteme”, la construcción del templo neoclásico de Santiago de los Caballeros y la reordenación urbana del entorno¹¹. En el período entre 1793 y 1806, aproximadamente, se sabe que los “pedreros picando cuevas para vivienda” cobraban casi el doble que los “peones pedreros”: nueve y medio frente a cinco reales vellón por día. En esas fechas la cofradía de San Antonio de Padua de la parroquia de San Juan Bautista de Arucas tenía alquilada una cueva por tres pesos¹².

histórico. La recuperación de la Cueva de la Pólvara, Valverde (El Hierro, Canarias)”, en *V Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*, CICOP, La Laguna, pp. 90-99. López García, Juan Sebastián (2000 a): “El centro histórico de la villa de Candelaria (Tenerife)”, en *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n° 5, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 279-280. López García, Juan Sebastián (inédito): “Chinguaro (Güimar, Tenerife), sitio histórico y recuperación arquitectónica”.

⁵ Torriani, Leonardo (1959): *Descripción de las Islas Canarias*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, p.100.

⁶ López García, 1990, pp. 201-210.

⁷ López García, Juan Sebastián (en prensa): “Centro Histórico y Ciudad Superpuesta: lo prehispánico en Gáldar (Canarias)”, en *Ciudad, Territorio y Patrimonio: utopías y escenarios para el siglo XXI*, XI Conferencia Internacional de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano, Consejo Académico Iberoamericano, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

⁸ Lobo Cabrera, Manuel (1980): *Índices y extractos de los Protocolos de Hernán González y Luis Fernández Rasco, escribanos de Las Palmas (1550-1552)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, p. 134.

⁹ Darias Padrón, Dacio V.; Rodríguez Moure, José y Benítez Inglott, Luis (1957): *Historia de la Religión en Canarias*, Ed. Cervantes, Santa Cruz de Tenerife, p. 99.

¹⁰ Morales Padrón, Francisco (1978): *Canarias: crónicas de su Conquista*, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, p. 321: “...la uilla de Gáldar açiento y morada de los Reyes Guadartemes de aquella yslla; es vn lugar que las más de las hauitaciones son debajo de la tierra, en cueuas naturales y artificiales; ay muchas cassas labradas de lo antiguo, pero con el largo tiempo an ydo en disminución, y aunque los dueños las pueden fabricar como las cueuas son cassas de aquellos nobles antiguos naturales tienen por gran blazón la conseruación dellas; es un lugar muy sano y fresco y de muchas aguas, y habitado por gente noble, de aquellos canarios antiguos nobles descendientes de Reyes, adonde después de conquistadas se quedaron a uiuir muchos canarios y an quedado en él sus linajes, apreciándose como es justo de la nobleza.”

¹¹ Vid. López García, Juan Sebastián (1993 b): “Reformas y cambios de imagen urbanas en Gran Canaria en la segunda mitad del XVIII”, en *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, tomo II, Universidad de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Mérida, pp. 1018 y 1019.

¹² Hernández Rodríguez, Germán (1983): *Estadística de las Islas Canarias 1793-1806 de Francisco Escolar y Serano*, CIES, Caja Insular de Ahorros, Las Palmas de Gran Canaria, tomo I, pp.260 y 278.

La casa cueva llegó a tener un porcentaje de uso muy alto hasta parte del siglo XX, de tal manera que hay indicios que permiten calcular que durante el XIX eran casi el veinticinco por ciento de las viviendas de la época. Esa proporción es variable según los diferentes municipios, alcanzando concentraciones con cifras tan llamativas como el 92 % en Artenara y en torno al 50 % en Valleseco, Guía, Valsequillo y Gáldar (entre el 40 y 52 %). Los núcleos más destacados, según el nomenclátor de 1892, constituidos por más de 100 casas cueva, eran La Atalaya de Santa Brígida con 177 y Barranco Hondo de Arriba de Gáldar con 119, aunque en el segundo hay que puntualizar que sólo poseía este tipo de vivienda¹³.

Las transformaciones en las zonas mejor comunicadas de la isla, motivó que el fenómeno troglodita se fuera replegando hacia el interior o las periferias de algunos núcleos importantes, manteniendo su mayor presencia en las medianías y cumbres, lugares de una economía más deprimida que la franja de costa. Durante el siglo XX no sólo se siguieron habitando sino que su número aumentó, aunque bajaran porcentualmente con respecto a la totalidad de inmuebles por la superioridad de las nuevas construcciones. El control administrativo a partir del último tercio del XIX justifica que se solicitaran licencias para la construcción de casas cueva, con el mismo requerimiento legal que una vivienda convencional¹⁴.



Fig. 1. Barranco Hondo de Abajo, Gáldar (Gran Canaria). Vista parcial.
Foto: Juan Sebastián López García.

En un inventario de 1996 se considera que en Gran Canaria existen 2.192 casas cueva, de las que 1.078 tendrían carácter residencial¹⁵. Estas cifras, aunque no desdeñables, parecen algo bajas si se consideran los datos que aparecen referidos durante el siglo XIX, que aunque no fiables en su exactitud si ofrecen un margen mucho mayor. Actualmente muchos caseríos siguen manteniendo estas viviendas en uso en la práctica totalidad de municipios de la isla, especialmente en Artenara, Gáldar, Santa María de Guía, Moya, Teror, Telde, Agüimes, Agaete, etc.

En trabajos anteriores ya han quedado perfilados los rasgos esenciales y generales de una casa cueva. La disposición de la vivienda varía según el terreno, siempre en una gran adaptación al medio, siendo además un factor que facilita la existencia de una o más dependencias laterales o, incluso, abiertas en distintos niveles. El patio también está

¹³ López García, Juan Sebastián (1993 c): "La arquitectura subterránea grancanaria en textos decimonónicos", en *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, tomo II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 1248, 1249 y 1255. Según otros datos, a mediados del siglo XIX, Artenara y Gáldar, con 500 y 497 viviendas en cueva, eran los de mayor número: Madoz, Pascual (1845-1850): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, tomo VIII, p. 269 y tomo X, p. 18.

¹⁴ Archivo Municipal de Gáldar. Sección 5. Obras y Urbanismo. 5.3. Obras particulares. Legajo 1. números 1-100 (1836-1900). El primer documento de este tipo está fechado el 7 de junio de 1871, en el cual D. Francisco Ojeda Sarmiento solicita la apertura de cueva en Barranco Hondo de Arriba (Exp. n.º 18). En el año siguiente se repiten dos solicitudes: fábrica de cueva de D. Sebastián Díaz Medina, en Barranco Hondo de Abajo (Exp. n.º 22, 2 de agosto de 1872), y construcción de cueva propiedad de D. Juan Agustín Romero en Barranco Hondo de Arriba (Exp. 24, 23 de noviembre de 1872, del que se mandó copia al "Alcalde de Barrio de Juncalillo"). El envío de copia al alcalde de la pedanía se justifica por el papel de control que este ejercía al estar esos pagos, que genéricamente se engloban en Juncalillo, a más de treinta kilómetros de la cabecera municipal de Gáldar.

¹⁵ El trabajo fue realizado por el arquitecto Juan Manuel Febles Suárez. Reseñado en Morales Matos, Guillermo Jonás (1997): "Cueva", en *Gran Enciclopedia Canaria*, tomo V (Com-Dur), Ediciones Canarias, La Laguna-Las Palmas, p. 1210.



Fig. 2. Barranco Hondo de Abajo, Gáldar (Gran Canaria). La Poza.

Foto: Juan Sebastián López García.

condicionado por la topografía y es una parte esencial; no sólo cambia en cuanto a tamaño, sino en cuanto a forma. En ocasiones es un pasillo que, con pequeños ensanches, en las entradas comunica los diferentes recintos, aunque siempre

suele existir como zona abierta y formalizada delante de la parte principal excavada, con mucha vegetación, delimitado muchas veces por un muro de piedra. Aparte de su función de intercomunicador, hacia donde pueden dar otras cámaras complementarias y construcciones modernas, también es un importante lugar de reunión.

A la cueva le antecede un espacio excavado, semicubierto con forma abovedada y abierto al exterior, sobre el que puede ir un pretil que sirve para cortar las escorrentías y se decora en ocasiones con motivos geométricos de colores. La planta interior está formada por un núcleo principal cuadrangular, con acceso directo desde el patio. Esta sala sirve de lugar de reunión y a ella recaen los “aposentos” o distintas alcobas, de menores dimensiones, que pueden estar tanto a los lados como en el fondo, en número variable. En el exterior se han construido, modernamente, el baño y la cocina, prefiriendo mantener siempre los dormitorios en la parte de cueva, por sus características isotérmicas. Aunque habría que hacer un estudio de color, en muchas se mantienen los materiales vistos y el que predomina, en todo caso, es el blanco¹⁶. Los niveles de elaboración son distintos según el uso final, siendo

¹⁶Vid. López García, Juan Sebastián, 1990, p. 209. López García, Juan Sebastián (2000 b): “La casa-grotta di Gran Canaria”, en Gutiérrez, Ramón (coord.): *L'altra arquitectura. Città, abitazione e patrimonio*, Jaca Book, Milano, pp. 211-214, láms. 181-182. Versión en español: Idem (2000 c) “La casa-cueva en Gran Canaria”, en Gutiérrez, Ramón (coord.): *La otra arquitectura. Ciudad, vivienda y patrimonio*, Lunwerg Editores, Barcelona, pp. 212-213. La literatura también se ha encargado de incorporar la casa cueva a sus páginas. Miguel de Unamuno, en 1909, quedó sorprendido por estas viviendas que relató en su libro de viajes, detallando el interior de las mismas. “En estas cuevas muéstrase el atavío todo de una casa campesina; la vajilla en exposición, las paredes cubiertas de oleografías de santos o retratos de bellezas profesionales, tal cual Cristo en talla de madera, exangüe y sanguinolento a la vez, dentro de su caja encristalada; fotografías de ausentes y sobre las cómodas y armarios juguettos y baratos bibelotes de todas clases. Y antojásemme que ha de cobrarse un especial cariño, un afecto entrañado, a esta mansión abierta en la entraña misma de la tierra”. Unamuno, Miguel de (ed. 1969): *Por tierras de Portugal y de España*, Espasa-Calpe, Madrid, p. 161. Otra descripción, localizada en Juncalillo de Gáldar, aparece en una novela del escritor canario Pablo Artiles: “Amplia cueva, limpiísima, con piso de mosaicos. Una estrecha y negra mesa de patas de cangrejo, en la pared del fondo, repleta de candelabros, imágenes, figuras de porcelana y yeso, fotos de combatientes de la Cruzada nacional, enmarcados en los colores rojos y gualda. Un gran espejo de marco dorado, envuelto en gasas. Encima, un cuadro de Nuestra Señora del Cobre, patrona de Cuba, historiado. Otros en la pared: uno de ellos los Santos Varones. En un rincón, sobre ménsula color chocolate, en urna de vidrios, un Cristo amarillento, en cruz negra, con flores de trapo, blanco. En el fondo, dos primorosas cortinas de encaje difunden en la estancia una suave luz color de perlas, celando y delatando a la vez sendas alcobas, donde se transparentaban altas camas de hierro, antiguas, cubiertas con preciosas frezadas blancas, de grandes flecos. Todo muy limpio, pulcro, como las patenas. Una antiquísima caja de tea y una docena de taburetes pulidos, brillantes, a lo largo de la habitación.” (Artiles, Pablo (1968): *Las campanas son de bronce...*, Diana, Madrid, pp. 93-94.

menor en los destinados a las actividades agrícolas y ganaderas, con materiales que son los propios del lugar.

VALOR CULTURAL Y ESTADO ACTUAL

Se ha dicho que las contribuciones populares al arte y la arquitectura equivalen a las literaturas dialectales, que casi siempre han sido tratadas con el prejuicio de rango inferior¹⁷. Por fortuna, la ampliación del concepto de bien de interés cultural ha propiciado que en los últimos años se haya reconocido el mérito que se negaba a una buena parte del patrimonio, superándose el debate entre las artes cultas y las artes populares¹⁸.

Entre los primeros veinte bienes protegidos en Canarias (1941-1975), predominaban los de carácter erudito, línea que contrastó con la declaración de Barranco Hondo de Abajo, con su peculiar agrupamiento de casas cuevas¹⁹. Este caserío galdense, no sólo es el primer núcleo rural declarado “conjunto histórico”, sino el



Fig. 3. Barranco Hondo de Arriba, Gáldar (Gran Canaria). Vista parcial.
Foto: Juan Sebastián López García.

único que hasta el momento ha obtenido esa categoría en Canarias²⁰. En su calidad de Bien de Interés Cultural, se le ha escogido en este trabajo para analizar los problemas que afectan a estos conjuntos de casa cueva en Gran Canaria y sus posibilidades de futuro²¹.

A tenor de lo establecido por la Ley canaria, el Ayuntamiento de Gáldar tendría que haber encargado el Plan Especial de Protección desde hace una década²², carencia que no es de extrañar ya que esta

¹⁷ Boscarino, Salvatore (1985): *Sul restauro dei monumenti*, Franco Angeli, Milán, p. 37.

¹⁸ López García, Juan Sebastián (1991): “Los núcleos históricos no urbanos de Canarias: una tipificación”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 37, Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, pp. 556-557.

¹⁹ López García, Juan Sebastián (1996 a): “Monumentos y conjuntos históricos. Un estado de la cuestión”, en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, tomo II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 293; para una visión general de las declaraciones monumentales en Canarias, véase también pp. 294-296. En esa veintena estaban seis arqueológicos, cuatro edificios religiosos, tres museos, dos castillos, dos conjuntos, una vivienda, un sitio histórico y un molino. Cuando se incoó el expediente de declaración monumental a su favor y todavía cuando se declaró en 1993, la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias (*Ley 4/1999, de 15 de marzo, de Patrimonio Histórico de Canarias*) no se había aprobado, por tanto se hizo según la Ley del Patrimonio Histórico Español (*Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*). Barranco Hondo de Abajo, Gáldar, quedó declarado como Bien de Interés Cultural, categoría Conjunto Histórico por D. 258/1993, 24 de septiembre, Boletín Oficial de Canarias (B.O.C.), nº 137, de 27 de octubre de 1993. En la Ley canaria aparecen siete categorías de bienes inmuebles: a) Monumento, b) Conjunto Histórico, c) Jardín Histórico, d) Sitio Histórico, e) Zona Arqueológica, f) Zona Paleontológica y g) Sitio Etnológico. Como novedad a la ley nacional, la propia de la nacionalidad canaria integra dos categorías más a los de carácter inmueble, creándose la “zona paleontológica” y el “sitio etnológico”, éste bastante adecuado para que en el futuro se acojan a él los caseríos de casas cueva, ya que queda definido de la siguiente manera: “lugar que contiene bienes, muebles, o inmuebles, representativos de los valores propios de la cultura tradicional o popular”.

²⁰ Están incoados con las categorías de “Conjunto Histórico” o “Sitio Histórico”: Caserío de Taucho (Adeje), Lo de Ramos (Arafo), Caserío de Casas Altas (Arona y Vilaflores), Caseríos de Chirche y Aripe (Guía de Isora), Barrio de los Quevedos (San Juan de la Rambla), todos en la isla de Tenerife; fuente: Relación de Bienes de Interés Cultural, incoados, Dirección General de Patrimonio Histórico, 4 de mayo de 2004. En esta relación actualizada no aparecen Temisas (Agiüimes, Gran Canaria), Icor (Arico, Tenerife) y Masca (Buenavista del Norte, Tenerife), que estuvieron incoados, posiblemente porque sus expedientes caducaran sin resolver. Vid López García, Juan Sebastián (1996 b): voz “Centros Históricos”, en *Gran Enciclopedia Canaria*, tomo V (Cañ-Col), Ediciones Canarias, La Laguna-Las Palmas, pp. 938-939.

²¹ López García, 1991, pp. 569-571.

²² Ley de Patrimonio Histórico de Canarias, Artículo 30.- Planes Especiales de Protección:

“1. La ordenación y gestión del área afectada por la declaración de Conjunto Histórico se dispondrá mediante la formulación de un Plan Especial de Protección, elaborado conforme a criterios que garanticen su preservación.



Fig. 4. Artenara (Gran Canaria). Casa cueva.
Foto: Juan Sebastián López García.

“obligatoriedad” tampoco se ha cumplido en la mayoría de los de carácter urbano. Posiblemente la poca población y la paralización casi absoluta de un núcleo como éste -rural-, hacen que no exista presión social para que se tomen iniciativas que, por otra parte, se podría pensar que hasta tienen poca rentabilidad política a la hora de las votaciones por su escasa población. Prácticamente nada ha cambiado para Barranco Hondo por haber sido declarado BIC, hecho que se repite con demasiada frecuencia entre los monumentos²³. La única intervención que se produjo (a principios de la década de los noventa del siglo XX) fue el recubrir unos muros con piedra del lugar, gracias al 1% de inversión cultural del arreglo de caminos agrícolas de la zona con financiación europea. Por lo demás, poco o nada se ha beneficiado, ni tan siquiera en el control de las pocas obras allí realizadas.

2. El Plan Especial de Protección, formulado por el Ayuntamiento correspondiente, deberá alcanzar, como mínimo, la aprobación inicial, en el plazo de dieciocho meses a contar desde la declaración del Conjunto Histórico como bien de interés cultural. Transcurrido dicho plazo sin que el Ayuntamiento obligado hubiere llevado a cabo la referida aprobación del Plan Especial, los Cabildos Insulares, en ejercicio de lo previsto en la legislación sobre régimen de las Administraciones Públicas de Canarias, deberán subrogarse en las correspondientes competencias, previa audiencia del ayuntamiento afectado.²⁴

²³ Recientemente se ha planteado la conveniencia de no iniciar expedientes nuevos de declaratorias hasta que los bienes declarados estén todos en estado satisfactorio; vid. López García, Juan Sebastián (2004): “Los Centros Históricos de Canarias: diagnóstico de una situación variada”, en *VII Congreso Internacional de Rehabilitación de Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Yaiza 2004)*, CICOP España, La Laguna, pp.312 y 313.

²⁴ El pesimismo reinante se refleja en los escritores actuales y el tono es bien diferente a cuando escribían Miguel de Unamuno (1909) y Pablo Artiles (1968) (véase nota 16), como ejemplo estos versos de un joven poeta de Juncalillo: “(...) En las casas/ el polvo del olvido/ se amontona en los muebles,/ las galletas y los caramelos/ se han quedado rancios/ en el arcón de la abuela,/ y en las ruinas de mi alma/ las telas de araña/ marcan el paso del tiempo. (...)”, Manuel Díaz García, en *Poesía Santiaguera 2004*, Jacobo 2004, Santiago de Gáldar, s.p.

²⁵ Seminarios “Medianías Insulares. El paisaje y las actividades humanas”, Aula de Humanidades y Sociales Celso Martín de Guzmán, Escuela de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en Gáldar. Se han celebrado siete ediciones en Caideros y Juncalillo (Gáldar) y distintas cabeceras de municipios de medianías y cumbre.

La situación general es crítica por varias razones, especialmente por el envejecimiento de la población residente y la emigración de la gente joven como consecuencia de una economía deprimida, fundamentada en la agricultura y ganadería tradicionales y sin apenas estímulos al polarizarse el crecimiento económico en otros puntos de la isla²⁴. Estas condiciones actuales, con una variada muestra de aspectos (históricos, artísticos, medio-ambientales, productos artesanales, etc.) están siendo tratados en seminarios periódicos celebrados en las zonas implicadas. En el documento redactado en 2002, fundamentado en la realidad grancanaria y herreña, aunque válido para todo el archipiélago, se refieren algunas ideas que reflejan la situación, resaltándose “la descapitalización humana que trasladaba junto con las personas un cúmulo de cultura popular y tradicional que se dispersaba y desarraigaba”, así como los problemas de “habitabilidad de las viviendas tradicionales, concretamente de la casa cueva, tanto en su uso de residencia habitual como en su adaptación para el turismo rural. La falta de orientaciones para este tipo de construcciones motivan que en algunas zonas se les modifiquen con un falso tipismo, emanado de las urbanizaciones turísticas, con la pérdida de sus valores originales”.²⁵

En efecto, en muchas intervenciones se está cayendo en un pintoresquismo

con el trasvase de modelos de las zonas turísticas, provocando cierta banalización de su imagen, con formas que equivocadamente se consideran más atractivas que las propias para la promoción externa. Esto se detecta en ejemplos que recoge el Patronato de Turismo de Gran Canaria como alojamiento rural, entrando en cierta contradicción con el mantenimiento de los valores originales de las casas cueva y, sería aún peor, si se hiciera en lugares declarados conjunto histórico -como Barranco Hondo”, porque se atentaría a su valor cultural. De ahí que sea necesario un mayor rigor en las actuaciones, fundamentado en un mejor conocimiento de la cultura popular. Como esquematización del estado actual del referido caserío, se ha elaborado el siguiente DAFO:

- Debilidades

- Lejanía de los polos de dinamismo económico
- Escasas inversiones públicas
- Carencia de política de patrimonio histórico
- Trasvase de soluciones ajenas
- Descapitalización humana y financiera
- Problema de adaptabilidad de la casa cueva a las necesidades actuales
- Pérdida de población y envejecimiento

- Amenazas

- Vulnerabilidad múltiple
- Fuerte influjo de la cultura urbana
- Pérdida de los oficios artesanales
- Desaparición de las técnicas constructivas

- Fortalezas

- Reconocimiento como bien de interés cultural

Autenticidad

Fácil aplicación de los postulados de sostenibilidad

Patrimonio peculiar, tangible e intangible

Escasa presión especulativa

Otros caseríos de casa cueva cercanos

Existencia de un museo etnográfico

Valor añadido del entorno natural

Cercanías de pinares de alto valor ecológico

Isotermia de las casas cueva

Armonía con el paisaje

- Oportunidades

Mejora de las comunicaciones

Disponibilidad de casas cueva vacías

Bajo precio del suelo

Calidad de vida (tranquilidad)

Casas cueva de propiedad pública

RECURSO: LA CULTURA COMO DESARROLLO

La expansión masiva del turismo de sol y playa no benefició directamente a esta zona, aunque sí le afectó al provocar movimientos internos de población que le incidieron negativamente²⁶. Desde hace años se recomienda el valorar las áreas situadas fuera de los circuitos, con el objetivo de ampliar el disfrute de los territorios abandonados y sus centros históricos, aunque sean menores, evitando el fenómeno de la excesiva polarización de las zonas monumentales²⁷.

El patrimonio histórico se consideró uno de los recursos más importantes de Gran Canaria según el *Plan Estratégico Gran Canaria Siglo XXI*²⁸, aunque éste parte con grandes diferencias según su lugar de ubicación, ya que no

²⁶ López García, Juan Sebastián (2003): “Patrimonio cultural y turismo. Manejo, relaciones y repercusiones en Canarias”, en *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos*, 6, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, México D.F., pp. 164 y 165.

²⁷ Gabrielli, Bruno GABRIELLI (1987): “Associazione Nazionale Centri Storico-Artistici (ANCSA), Nuove regole per l'intervento”, en Perego, Francesco (coord): *Memorabilia: il futuro della memoria, Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici in Italia, 1. Titole e valorizzazione oggi*, Editori Laterza, Bari, p. 307: “A) valorizzazione di aree fuori circuito, per ampliare la fruizione, anche turistica, dei territori abbandonati o in via di abbandono (centri storici minori nelle aree interne) al fine di evitare i noti fenomeni di 'polarizzazione' nelle fruizione dei beni culturali”.

²⁸ López García, Juan Sebastián y Hernández Socorro, María de los Reyes (1998): “Patrimonio Histórico”, en *Gran Canaria. Siglo XXI. Diagnóstico de Situación*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 1520-1521. Como dimensión económica, vid. pp. 1523-1524. Véanse también las conclusiones: López García, Juan Sebastián y Hernández So-



Fig. 5. Barranco Hondo de Arriba (Gran Canaria).
Casas cueva y bancales.
Foto: Juan Sebastián López García.

es lo mismo el conjunto histórico de Vegueta, en la zona fundacional de Las Palmas, que los casos periféricos que estamos tratando. A pesar de algunos intentos, todavía es un haber económico débil, falta de promoción y, especialmente, de una gestión que precisa de planificación y no de improvisaciones.

En una comunidad autónoma como Canarias cuyo motor económico es el turismo, casi todo se mide en función del mismo. Así, cuando se habla de uso y disfrute social²⁹, se está pensando no sólo en la ciudadanía canaria sino en la potencialidad de visitantes foráneos. Este enfoque actualmente va unido a la sostenibilidad, cuya aplicación en muchas situaciones es difícil, aunque por el contrario es totalmente viable en el caso particular que nos ocupa. Se diría que la sustentabilidad viene impuesta por la situación del lugar, de tal manera que aunque no existiera el concepto, el fenómeno sería sostenible por unas condiciones donde es muy difícil un

uso masivo y el no estar en relación con la naturaleza. En esta línea también se mueve una corriente de opinión para la declaración de Gran Canaria como reserva de la biosfera, al igual que algunas otras islas.

Hasta el momento la relación de esta zona con el fenómeno turístico ha sido poca e inestable, no obstante cumple requisitos adecuados como los que postula la *Carta del Turismo Sostenible*, o *Carta de Lanzarote*:

“2. El turismo tendría que contribuir al desarrollo sostenible, integrándose en el entorno natural, cultural y humano, debiendo respetar los frágiles equilibrios que caracterizan a muchos destinos turísticos, en particular las pequeñas islas y áreas ambientalmente sensibles. (...)”.

“5. La conservación, la protección y la puesta en valor del patrimonio natural y cultural, representa un ámbito privilegiado para la cooperación. Por parte de todos los responsables, esta actitud implica un auténtico reto de innovación cultural, tecnológica y profesional, que además exige realizar un gran esfuerzo por crear y desarrollar instrumentos de planificación y de gestión integrados”³⁰.

Es de esperar que la escasa promoción y difusión de sus valores³¹ aumenten con las medidas emanadas de las “Directrices de Ordenación General de Canarias” y las “Directrices de Ordenación del Turismo de Canarias”, si es que llegan a beneficiar en algo a la parte más deprimida de la isla y a su patrimonio más precario y no se orienten sólo a los lugares más conocidos³².

corro, María de los Reyes (2001): “Patrimonio Histórico-Artístico”, *Gran Canaria. Siglo XXI. Cultura y Deporte*, Cabildo de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 45-54.

²⁹ López García, Juan Sebastián (2002): “El uso y el disfrute del Patrimonio Histórico y sus consecuencias”, en *II Jornadas El Patrimonio Histórico. Conjuntos Históricos y Zonas Arqueológicas*, Cabildo de Lanzarote, Arrecife, pp. 278-280.

³⁰ *Carta del Turismo Sostenible*, Conferencia Mundial de Turismo Sostenible, Lanzarote, 27 y 28 de abril de 1995.

³¹ Aunque no posee una publicación divulgativa propia, se le refiere en otras. Vid. López García, Juan Sebastián (Director) (2000): *Guía turística y cultural del Norte de Gran Canaria*, Mancomunidad del Norte de Gran Canaria, Instituto Canario de la Mujer, Fondo Social Europeo, Las Palmas de Gran Canaria, pp.80, 152 y 153.

³² Se dividen en seis bloques temáticos y uno de ellos es “Patrimonio cultural y paisaje”, recogido en el título VI cuyo Capítulo I, “Patrimonio Cultural”, cuenta con la Directriz 109, dedicada a los Conjuntos Históricos: “1. Las Directrices de Ordenación del Patrimonio Cultural establecerán los criterios generales para la ordenación

El plantear propuestas para este tipo de construcciones no es tarea nueva ni cerrada, ya que si resulta necesario el estudio para el conocimiento del fenómeno, también lo es el abrir horizontes a las soluciones. Así, en los objetivos de un trabajo anterior se recogía: "Rentabilizar la existencia de un importante patrimonio histórico fundamentado en la casa cueva, como rasgo de identidad resultante del contacto entre las culturas canaria e hispana, desarrollando su propia contemporaneidad con un uso sostenido"³³.

Una de las propuestas de la reciente cumbre del Turismo de Gran Canaria (junio de 2004) ha sido la figura del "parque temático" como medida de atracción en la diversificación de la oferta de la isla. En este sentido, las actuaciones integrales en Barranco Hondo pueden aparecer bajo este prototipo con contenidos muy variados y con múltiples posibilidades combinatorias. También se ha pensado en la potenciación de las "villas" y "casas de familia" en los nuevos proyectos turísticos, idea que puede ser válida al establecer servicios comunes para cada grupo de cuevas que se habiliten para la industria turística.

Desde una formulación general, lo primero sería la "recuperación del paisaje cultural", con el acondicionamiento de las "cadenas" o bancales de cultivo, muchos ya abandonados. Estas terrazas constituyen una simpática obra humana en la generación de pequeñas parcelas en las pendientes laderas y, superado el problema del agua en la cumbre, se po-



Fig. 6. Barranco Hondo de Abajo, Gáldar (Gran Canaria). Visitas organizadas. Foto: Juan Sebastián López García.

dría volver a su uso con las plantaciones tradicionales de papas (patatas), millo (maíz), trigo, cebada, etc. A todo esto hay que añadir la recuperación de eras, molinos de gofio, caminos y senderos, etc., que se recogen en la carta etnográfica.

Barranco Hondo se refuerza, además, en su posición de enlace de caminos, con ofertas de rutas, donde la artesanía y otros bienes culturales del propio y municipios cercanos le sirven de complemento. Así y todo, habría que aprovechar los estudios realizados y rentabilizar los trabajos especializados para profundizar en el conocimiento de la zona (inventarios, catálogos, monografías, etc.), buscar soluciones formales contemporáneas adecuadas para la mejor habitabilidad de las casas cueva y superar algunos problemas administrativos, etc.

La restauración del sector de La Poza, núcleo central de Barranco Hondo es esencial y debe ser entendida como de máxima conservación, en virtud de su

de los conjuntos históricos declarados como bienes de interés cultural y para la identificación y ordenación de otros núcleos o barrios, tanto en el medio urbano como en el rural, merecedores de protección. También es interesante la directriz 111. Gestión: "1. Los conjuntos históricos serán objeto de intervenciones de rehabilitación de sus valores históricos y artísticos y reactivación de su atractivo comercial y residencial, potenciando su consideración como Áreas de Rehabilitación Integral, para la mejor gestión y preservación de los valores que les son propios.

2. Las actuaciones de ordenación del territorio del Gobierno de Canarias preverán un programa específico de ayudas económicas para la redacción y Ejecución de los Planes Especiales de Protección de los conjuntos y sitios históricos, zonas arqueológicas y sitios etnológicos." Ley 19/2003, de 14 de abril, por la que se aprueban las Directrices de Ordenación General y las Directrices de Ordenación del Turismo de Canarias, *Boletín Oficial de Canarias*, 2003/073, Martes 15 de abril de 2003.

³³ López García, Juan Sebastián (2001): "Propuesta de recuperación de las casas cueva de interés patrimonial de la Ciudad de Gáldar. Contacto entre culturas", en *V Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*, CICOP, Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna, p. 107.

reconocido valor cultural. Las obras a realizar se plantearían sin megalomanías y se fundamentarían en lo viable y lo disponible. Para empezar, la cueva que sirvió de escuela y ahora sin uso, podría ser el aula de información e interpretación, donde quedarían explicados los aspectos más destacados de este tipo de vivienda, el medio natural de la zona y sus valores patrimoniales (el queso, la fiesta de la Rama de Santo Domingo, etc.). Esta dependencia se complementaría con el museo etnográfico y su interesante colección de objetos originales. Todo esto debe aparecer en el Plan Especial, sin olvidar la importancia de los espacios libres, huertas y cercados, riscos, etc., teniendo en cuenta que en la reactivación es imprescindible crear instrumentos de planificación y gestión, pública y/o privada. Fórmulas como las casas de oficio o escuelas taller pueden resultar positivas para la materialización de estas obras, al tiempo que se recuperan y aprenden algunos oficios, técnicas y materiales en retroceso. Todo, con el objetivo de consolidar la poca población existente y que, con una oferta atractiva, lograr el desarrollo necesario para que no desaparezcan estos pueblos y se pierda un interesante y peculiar patrimonio.

CONCLUSIONES

Como muestra de la diversidad del legado histórico, la casa excavada en Gran Canaria constituye una de las manifestaciones más importantes de la arquitectura popular y del conjunto patrimonial isleño, como supervivencia de

la cultura canaria prehispánica. Transmitida la técnica de construcción en el tiempo por artesanos anónimos, como arte popular, tanto han sido reutilizadas las antiguas, como construidas de nuevo, con adaptaciones hasta la actualidad. Aún se utiliza como vivienda y otras funciones, ocupando un lugar muy destacado en algunas zonas medias y altas grancanarias, en ámbitos paisajísticos de enorme encanto. Precisamente ha sido esta parte de la isla la que ha asistido a un fuerte descenso demográfico, con el consiguiente abandono de este tipo de habitación. Aunque los problemas que les afectan no se han solucionado, sus valores que integran una variedad de aspectos naturales y patrimoniales, en estrecha relación con la ocupación humana, le ofrecen alternativas de futuro fundamentadas en planteamientos e intervenciones a escala de sostenibilidad. La declaración en 1993 de Conjunto Histórico a favor de Barranco Hondo de Abajo (Gáldar), supone el primer reconocimiento para un destacado agrupamiento de casas cueva y su paisaje cultural, integrado en una ruta de patrimonio diverso. Paralelamente, la difusión de nuevos enfoques como el ecoturismo o turismo rural las han convertido en atractivas para la oferta alojativa, con el complemento de su entorno natural. Con todo, el patrimonio cultural, como cuestión compleja que está abierta a muchas disciplinas, lecturas y enfoques, también precisa, por sus características de legado histórico y artístico, de la historia del arte³⁴.



³⁴ López García, Juan Sebastián (1998): "La Historia del Arte y su papel en el conocimiento y salvaguarda de monumentos y conjuntos", en *Historia del Arte y Bienes Culturales*, colección Cuadernos, n° VIII, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Comares Editorial, Granada, pp. 63-65. Últimamente muchos temas de patrimonio histórico son sólo tratados desde la geografía o el turismo, con una pérdida paulatina de los contenidos de historia del arte.

EL PATRIMONIO INDUSTRIAL: UNA ASIGNATURA PENDIENTE

Mónica López Sánchez

INTRODUCCIÓN

En el último siglo, el tratamiento del patrimonio ha experimentado una evolución fundamental, pasando de la consideración del monumento artístico en sí mismo a concepciones cada vez más amplias y globales. Uno de los conceptos cuya consolidación ha sido más reciente es el de patrimonio industrial, lo que se explica por el propio ámbito de estudio del mismo, muy relacionado con la Arqueología Industrial, que se ocupa -siguiendo la definición de A. Carandini- del estudio de la cultura material del proceso histórico caracterizado por el modo de producción capitalista en el que la industria es la base. Las últimas investigaciones han ampliado el concepto de patrimonio industrial incluyendo todos los aspectos relacionados con la industrialización, y no únicamente las edificaciones o la maquinaria, por lo que uno de los principales rasgos de este ámbito de estudio es la interdisciplinariedad.

El proceso de reconocimiento de las huellas del pasado industrial como una etapa más de la memoria histórica de la sociedad surgió en la década de los cincuenta del siglo XX en Gran Bretaña, con actuaciones puntuales de inventariado y restauración, y hubo que esperar a 1966 para que tuviera una sección dentro del ámbito universitario, concretamente en la Universidad de Bath y bajo

la dirección de A. Buchanan. Posteriormente fueron apareciendo los primeros museos especializados a la vez que se extendía el interés por la disciplina de la Arqueología Industrial a otras zonas de Europa. Comenzaron a relacionarse las huellas de la industrialización con el patrimonio histórico europeo y, por tanto, se reconoció como un bien cultural que debía dotarse de protección jurídica, organización administrativa y políticas de protección, conservación y puesta en valor a escala regional y nacional. Este proceso, nacido bajo la crisis industrial de estas décadas, tuvo su culminación en 1978 con la creación de un Comité Internacional para la conservación del patrimonio industrial, The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), que considera dentro de esta categoría de patrimonio tanto los restos materiales de la industrialización como toda la información relacionada con los múltiples aspectos del proceso; y cuyo objetivo es el desarrollo de la cooperación internacional y la promoción de iniciativas nacionales para la salvaguarda de dicho patrimonio. A lo largo de las décadas siguientes, los años ochenta y noventa, y dentro del seno de organismos internacionales como la UNESCO, a través del ICOMOS y el ICOM, y la actual Unión Europea, por medio del Conse-

jo de Europa y de la Dirección General para la Ciencia, la Investigación y el Desarrollo de la Europa comunitaria, se sucedieron las iniciativas para el reconocimiento del patrimonio industrial, y su documentación, conservación, restauración y puesta en valor.

Como es bien sabido, la generalización de la actividad industrial modificó el contexto en el que el ser humano se movía hasta ese momento. Los cambios llegaron al sistema económico, con el desarrollo de unos modos de producción y unos productos nuevos, y al social, donde se produjo el auge de la burguesía y la aparición del proletariado, así como de otros muchos problemas como consecuencia de las condiciones de vida que impuso el modelo económico. Todo esto se reflejó en la organización espacial de los núcleos urbanos, que asistieron al nacimiento de barrios enteros y a la aparición de nuevas tipologías y materiales que se fueron extendiendo progresivamente. También se produjeron cambios en los medios de transporte y en las infraestructuras que, unidos a los anteriores, contribuyeron a las grandes transformaciones urbanas que se van a producir desde la Revolución Industrial.

La zona que primero experimentó estos cambios fue la parte noroccidental de Europa, cuyo fenómeno de industrialización se extendió hacia el área periférica europea. Los cuatro países que encabezan este proceso fueron Gran Bretaña, Alemania, Francia y Bélgica, por lo que no es casual que sea en éstos donde se den las primeras preocupaciones y propuestas en relación con el patrimonio industrial, entre las que destacan por su reconocimiento internacional el complejo del valle de Ironbridge en Gran Bretaña, los museos de Bochum en Alemania, el *écomusée* de Le Creusot-Montceau-les-Mines en Francia o el proyecto de Le Grand Hornu en Bélgica. Después, igual que había sucedido con la propia industrialización,

se realizaron proyectos en los países de la periferia europea como Italia, con la creación del museo de la industria de Brescia o el de la metalurgia del valle de Aosta, Portugal con el proyecto de parque-museo en la provincia de Minho, o Grecia desde 1988 con la primera reunión sobre el tema. En estos mismos años, se constatan actuaciones semejantes en otros países del continente americano, Japón y Australia.

LA CONSIDERACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN ESPAÑA

En nuestro país, el interés y la preocupación hacia el patrimonio industrial se materializó en fechas muy posteriores a los países del norte de Europa. El primer encuentro de investigadores sobre el tema se produjo a comienzos de los ochenta, concretamente en 1982, con la organización en Bilbao de las *I Jornadas sobre Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*. A partir de ese momento, y hasta la actualidad, se han ido produciendo numerosas jornadas, seminarios y congresos dedicados al tema en general o a algún aspecto en concreto, de entre los que destaca la celebración en 1992 del VIII Congreso Internacional sobre la Conservación del Patrimonio Industrial organizado por el TICCIH en Madrid y Barcelona.

La consideración del patrimonio industrial no se plasmó en la Ley de Patrimonio Histórico, contemporánea a la aparición del tema en nuestro país, puesto que no aparece citado expresamente. Para poder incluirlo bajo la tutela de la legislación ha sido vinculado a dos de las categorías de la definición que la Ley da de Patrimonio Histórico, concretamente a la etnográfica y la científico-técnica, pero como viene siendo habitual en la normativa legal sobre patrimonio, no se le otorga una protección específica, por lo que se ha optado, en unos casos, por vincularlo a la protección arqueológica, conside-

rando que esa es la disciplina fundamental que se ocupa de su estudio, acogándose entonces a la categoría de Zona Arqueológica. Aunque en otros casos, como el Paisaje Minero de La Unión en Murcia, se ha vinculado más a su vertiente histórico-artística, siendo declarado *Sitio Histórico*. Ha sido necesario tomar conciencia de la importancia del patrimonio industrial como parte integrante de la memoria colectiva de la sociedad, para que surgiesen las primeras medidas legales de protección. Esto, por ejemplo, es lo ocurrido en Asturias gracias a su Ley 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural, en la que se dedica un artículo a definir el Patrimonio Histórico Industrial de Asturias. En ella se establecen siete categorías de elementos y cuatro mecanismos de protección entre los que se encuentran la declaración de BIC, la recopilación y mantenimiento de los fondos documentales y bienes relacionados con él y el apoyo a personas o asociaciones que colaboren en su protección y estudio.

Como consecuencia de esa, cada vez mayor, consideración hacia el patrimonio industrial, se hizo patente la necesidad de elaborar un programa por parte de la administración para profundizar en el estudio y tratamiento de todas las cuestiones relativas al tema, debido a la falta de sensibilización de parte de la sociedad hacia este patrimonio y la poca concreción en cuanto a los principios y mecanismos de estudio, conservación y puesta en valor. De este modo surge, en el año 2000, el **Plan Nacional de Patrimonio Industrial** como uno de los programas de actuación preferentes dentro del Instituto del Patrimonio Histórico Español. El Plan define el patrimonio industrial como *el conjunto de elementos de explotación industrial, generado por las actividades económicas de cada sociedad. Este patrimonio responde a un determinado proceso de producción, a un concreto sistema tecnológico, caracterizado por la mecanización, dentro de una manifestación de relación social capitalista.*

Más adelante, el Plan contempla *las manifestaciones comprendidas entre la mitad del siglo XVIII, con los inicios de la mecanización, y el momento en que comienza a ser sustituida total o parcialmente por otros sistemas en los que interviene la automatización*. Además, se consideran integrantes de dicha denominación, *todas las manifestaciones arquitectónicas o tecnológicas de las actividades productivas, distribución de la producción o su consumo (viviendas, almacenes y equipamientos) así como las fuentes documentales (escritas, gráficas y orales), pero siempre dentro del contexto y proceso histórico de que forman parte*. A partir de esta idea, las comunidades autónomas debían proponer un listado de bienes que pudieran considerarse merecedores de ser incluidos en el Plan, de entre los que fueron seleccionados un total de 49.

Sin embargo, al margen del Plan Nacional, se han producido una serie de intervenciones sobre casos concretos que constituyen un muestrario de posibles actuaciones y que abren el camino a la posibilidad de llevar a cabo nuevas intervenciones. Algunos de estos proyectos han consistido en la rehabilitación de edificios que han mantenido su función original al seguir destinándolos a usos industriales, como son los casos de la Fábrica Godó y Trías en Hospitalet, el almacén de FENOSA en Santiago de Compostela o la Fábrica de Cervezas La Cruz del Campo en Sevilla. No obstante, la mayoría de las actuaciones van destinadas a la rehabilitación y acondicionamiento de los inmuebles para fines distintos a los que motivaron su construcción. Tal es el caso de los distintos inmuebles que hoy forman el Museo de la Ciencia y de la Técnica de Catalunya, el Museo de la Técnica de Euskadi, el Museo de la Minería en Langredo, o el de los molinos del río Segura, convertidos actualmente en el Museo hidráulico de Murcia. Pero no todas las intervenciones han ido destinadas a funciones museísticas, también han pa-

sado a albergar equipamientos públicos, como son los casos de la fábrica textil “Can Felipa”, hoy complejo Catex para la realización de actividades de ocio, o la editorial Montaner y Simón, que acoge a la Fundación Antoni Tapies. En otros casos, se utilizan en la actualidad como sedes administrativas, este es el caso de la fábrica de cerámica La Cartuja de Pickman, sede del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, o la fábrica de tejidos de algodón también en Sevilla, donde se encuentra la Consejería de Agricultura y Pesca; o se han convertido en oficinas o inmuebles residenciales, como es el caso de la fábrica de cementos Sansón de Sant Just Desvern, actual estudio de arquitectura y vivienda.

EL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN LA REGIÓN DE MURCIA.

UNA ASIGNATURA PENDIENTE

Junto al Museo hidráulico de los molinos del río Segura de Murcia, en esta región hay pequeños museos dedicados a aspectos concretos, como el ferrocarril, además de algunas salas de museos municipales reservadas a las actividades industriales desarrolladas en el ámbito regional. Sin embargo, el Patrimonio Industrial no es un aspecto importante dentro de los grandes proyectos territoriales de puesta en valor de bienes patrimoniales. Tras una etapa centrada fundamentalmente en las inversiones para el desarrollo de zonas rurales deprimidas gracias al aporte de fondos FEDER de la Unión Europea, y debido a la naturaleza de esos fondos, estas actuaciones se orientaron especialmente a la recuperación de un patrimonio industrial que sirviera de complemento a la oferta de turismo rural, como la recuperación de molinos y almazaras en la zona del Noroeste.

En la Región desde los últimos años se vienen desarrollando tres grandes proyectos enfocados al turismo cultural. En el caso de Caravaca de la Cruz la idea gira en torno a la reliquia, en Lorca se cen-

tra en la importancia de la artesanía y el castillo, y en Cartagena en los yacimientos arqueológicos. A esta oferta hay que unir la de la capital regional, desde siempre centrada en las grandes obras barrocas y complementada actualmente con numerosas salas de exposiciones y museos, entre los que se encuentran el de la Ciencia y el Agua y el Hidráulico. Todo ello nos indica que, a pesar del impacto que la Revolución Industrial tuvo en la Región de Murcia y el reflejo que esto tuvo en la mayoría de sus pueblos y ciudades, en la actualidad aún no existe un programa claro respecto a su patrimonio industrial.

Frente a esa situación, sí encontramos que la Región de Murcia aparece representada en el Plan Nacional con tres bienes industriales: el Paisaje Industrial Minero de La Unión, el Embarcadero de Mineral de Águilas y el Arsenal de Cartagena, cuya situación dentro del Plan es diferente en cada caso. La actuación más avanzada se centra en el Embarcadero de Águilas, con un Plan Director de 2003, pero que aún necesita una mayor colaboración de las partes implicadas para que el proyecto pueda seguir adelante. En la fase de estudio previo se encuentra la Sierra Minera de La Unión-Cartagena, cuyo Plan Director está previsto para el bienio 2004-2005, que presenta grandes dificultades de actuación debidas fundamentalmente a la dispersión de las propiedades. Por otra parte, sobre este bien existe un proyecto denominado Jara para el fomento del turismo sostenible y la restauración ambiental en espacios afectados por la minería, dentro de las actividades llevadas a cabo por la Fundación Sierra Minera, encargada de fomentar la reconversión y reactivación de la zona. La situación del Arsenal de Cartagena es muy distinta puesto que, por su naturaleza específica y como es habitual en el patrimonio industrial, aún no se ha contemplado realizar ni siquiera un estudio previo de toma de contacto con los bienes, aunque sí parecen estar

iniciados los contactos entre Cultura y Defensa para llegar a un acuerdo sobre las actuaciones a realizar.

Asimismo, la Región ha estado entre el grupo de provincias que han colaborado en el Plan Nacional de P. I. desde el primer momento gracias a que el Instituto de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de Murcia ya tenía entre sus prioridades la realización del inventario del patrimonio industrial regional. Ese apoyo a esta categoría de patrimonio por parte del Instituto se ve reflejado, por ejemplo, en la dedicación de las Jornadas Europeas de Patrimonio de este año a visitar algunos ejemplos de bienes de carácter industrial.

Sin embargo, esa apuesta del Instituto apenas ha encontrado eco en el ámbito investigador. Es cierto que son numerosos los trabajos sobre diferentes aspectos de la industrialización realizados desde el punto de vista histórico o económico, pero no lo son tanto desde la arqueología industrial o el patrimonio. Algunos estudios más profundos sobre el tema se centran en bienes que pertenecen a la historia previa a la industrialización, como los estudios sobre los molinos del campo de Cartagena, los molinos de la Huerta o las Rueda de Corriente Baja en Abarán; y el resto se centran en ejemplos muy concretos como el Paisaje Industrial Minero de La Unión o el Embarcadero de Mineral de Águilas.

Por todo ello, nos ha llamado la atención el hecho de que uno de los campos sobre los que prácticamente no se han hecho aproximaciones sea el de la industria de la conserva vegetal, a pesar de ser, desde su aparición en la Región, una actividad por la que Murcia ha sido conocida en el exterior. Nuestra propuesta se centra en la puesta en valor del patrimonio que aún se conserva de este sector industrial, por lo que antes de entrar en ella se hace necesaria una aproximación a la evolución histórica de esta actividad en nuestro país y en la Región de Murcia.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA ACTIVIDAD INDUSTRIAL EN ESPAÑA. EL CASO DE LA INDUSTRIA DE CONSERVA VEGETAL

Los comienzos del desarrollo de esta actividad en instalaciones fabriles se sitúan a mediados del siglo XIX en La Rioja, región que se colocó a la cabeza de la producción durante ese siglo, seguida de Baleares. En ambos casos, la aparición y el crecimiento de la conserva vegetal se relacionó con la abundancia de materia prima especializada, así como con la influencia de norteamericanos y franceses, respectivamente, sobre todo en lo que se refiere a la modernización de las técnicas.

El primer cuarto del siglo XX trajo cambios importantes en la distribución espacial de esta actividad industrial. Por un lado, se produjo una crisis en la zona balear motivada en gran medida por la escasez de materias primas, lo que llevó a los empresarios a buscar nuevas zonas para sus negocios, fijando la vista principalmente sobre el levante y el sur peninsular por las condiciones que presentaban. Por otra parte, la zona riojana entró en una fase de vaivenes, en la que no disminuyó mucho pero sí que se estancó.

La llegada de la Iª Guerra Mundial y el aumento del nivel de vida de los países más desarrollados supuso para la industria conservera española su máximo apogeo y desarrollo, especialmente en las nuevas zonas donde se habían instalado, entre las que empezaba a destacar Murcia, que se pondría en cabeza a partir de los años treinta.

La entrada de la región murciana en el mercado de la industria conservera comienza de la mano de la principal familia conservera balear - los Esteva - que, como consecuencia de la demanda de sus productos en la última década del siglo XIX, se ve en la necesidad de buscar una nueva zona donde abastecerse de la materia prima que escaseaba en la isla. Finalmente, en 1897 Juan Esteva



Fig. 1. Fábrica de conservas Esteva, 1904.

Canet se pone al frente de las instalaciones, que fijan en plena calle Mayor de la localidad de Alcantarilla. La elección de ese emplazamiento se produce como consecuencia de las excelentes condiciones para el comercio y la producción de frutales puesto que se encuentra situada en plena Huerta de Murcia, a sólo siete kilómetros de ésta, y en el principal nudo de comunicaciones del sureste, en el cruce entre el camino del Levante hacia Andalucía y en el ferrocarril de Madrid a Cartagena.

La empresa de los Esteva fue el motor del desarrollo puesto que fue adaptando los adelantos técnicos y las exigencias de los mercados internacionales a sus instalaciones de Murcia, lo que a nivel regional favoreció los beneficios y el desarrollo del sector de conserva vegetal y de las actividades relacionadas con él, como la agricultura, la fabricación de cajas, envases y papel, o el sector de la construcción. Además, a pesar de que el grueso de las inversiones procedía de los propietarios de las tierras, también se produjeron una serie de aportaciones de capital extranjero, entre las que destacó la del grupo suizo Leuzbourg que, junto con un español, creó la sociedad Hero, uno de los principales en la actualidad, a partir de una fábrica ubicada en Alcantarilla y adquirida a la firma francesa Champagnes et Frères Limited a principios de los años veinte.

Tras la fábrica de Esteva se fueron abriendo otras por toda la zona, tanto conserveras como de otras actividades, hasta llegar, en el caso de Alcantarilla a un total de 54 para mediados del siglo XX, cifra importante si tenemos en cuenta que la extensión del municipio para esa fecha era de 5,5km².

EL PRESENTE Y EL FUTURO DEL PATRIMONIO DE LA INDUSTRIA DE CONSERVA VEGETAL EN MURCIA

De todo el patrimonio que ha generado esta actividad en la Región murciana se conservan objetos y maquinaria diseminados en diferentes museos municipales y viviendas particulares y algunos inmuebles y chimeneas, la mayor parte de ellos en desuso.

La propuesta que planteamos es la recuperación del patrimonio de la industria de conserva vegetal que fue apareciendo en torno al río Segura. Para ello sería necesario un proyecto de colaboración interregional entre la Comunidad Autónoma de Murcia y la provincia de Alicante. En este artículo nos centramos en la zona concreta de la Huerta de Murcia, como primera aproximación a la idea de la que hablamos. El principal motivo de nuestra elección se fundamenta en el hecho de que el inmueble que planteamos recuperar y poner en valor es la fábrica que los Esteva construyeron en Alcantarilla en 1904, situada en el acceso a la población desde la carretera que la une con la capital regional (Fig. 1), la primera empresa que se instaló en la Región de Murcia para la producción de conserva, por lo que lo consideramos como el punto en torno al cual se organiza el resto del proyecto.

Como hemos visto, los Esteva fueron los primeros en llevar la industria conservera a la Región, y el edificio de que hablamos fue el primero creado con esa finalidad que se construyó en Alcantarilla. Esto es algo que la población tiene presente y por ello deman-

da que el inmueble no continúe en el estado de abandono que presenta actualmente, ya que lo considera un símbolo de su memoria colectiva, actitud que no sorprende si tenemos en cuenta que prácticamente todas las familias de los alrededores han trabajado, o siguen haciéndolo, directa o indirectamente para la conserva. Ese vínculo provoca también otra reacción en una parte de la población, que no entiende bien el valor patrimonial de unos bienes que ellos mismos han utilizado, actitud que nos recuerda la labor tan necesaria que debemos realizar, de sensibilización de la sociedad sobre la importancia cultural del patrimonio industrial. En este caso concreto hay que sumar además, la importancia a nivel nacional que tienen los bienes de que hablamos si recordamos que *“prácticamente el mayor porcentaje de las mejores mermeladas y frutas en almíbar que se consumen en España se fabrican en Alcantarilla”*, en palabras de Félix L. Pareja referentes a las estadísticas de producción de 1954.

A su significación histórica hay que añadir el valor de su ubicación geográfica. Si la localización de Alcantarilla en la Huerta y en el principal nudo de comunicaciones del sureste atrajo a los industriales hacia ella, estas características siguen siendo hoy un punto a su favor para la puesta en marcha de nuestra propuesta. Por un lado, el inmueble tiene frente a él al edificio principal del grupo Hero, (Fig. 2), uno de los más importantes en la actualidad y el que sustituyó a los Esteva al frente de la producción conservera en Alcantarilla, erigidos ambos en la entrada a la localidad, cuando se llega a ella desde Murcia, como un símbolo de su personalidad. Esto crea un diálogo muy interesante entre el pasado y el presente de una misma actividad económica, cuyas diferencias se plasman en el propio lenguaje arquitectónico empleado para realizar cada inmueble, y viene a remarcar el carácter industrial



Fig. 2. Fábrica de conservas Esteva, a la izquierda, y fábrica Hero, a la derecha.

de esta villa que consiguió mantener su autonomía municipal frente a la capital regional, precisamente gracias al desarrollo económico que trajo consigo la industria conservera. Por otra parte, estos inmuebles se encuentran muy próximos a la Noria y el Museo Etnográfico de la Huerta de Murcia (Fig. 3, 4 y 5), lo que hace que se complete el ciclo de explotación histórica del entorno de la huerta por parte del ser humano: desde los tiempos antiguos, representados por la Noria, pasando por la historia preindustrial, con el Museo, hasta la implantación de la industria, con la fábrica de los Esteva en sus orígenes y la del grupo Hero en la actualidad.

Desde el punto de vista patrimonial creemos que la idoneidad de la propuesta está justificada, pero hay un aspecto más a sumar para apoyar la viabilidad del proyecto. Como hemos indicado, Alcantarilla está situada en un enclave privilegiado en lo que a comunicaciones se refiere, lo que hace que su conexión con los principales centros turísticos de la Región sea muy cómoda y rápida. Con ello remarcamos la posibilidad de completar el circuito de Turismo Cultural, que está ofertando la Comunidad Autónoma como complemento al modelo de sol y playa, con un proyecto que aúna el patrimonio etnográfico con el industrial y que propone experiencias y conocimientos diferentes a



Fig. 3. La Noria de Alcantarilla, junto a la que se sitúa el Museo de la Huerta, del que se aprecia una de las estructuras que lo componen, en este caso la barraca.



Fig. 4.



Fig. 4 y 5. Panorámicas que se pueden contemplar desde el mirador de la Ermita de la Salud, situada frente al Museo de la Huerta. Aún hoy se aprecian perfectamente los elementos que han hecho de Murcia la cuna de la conserva: el agua y la huerta, con sus plantaciones de frutales y hortalizas. Desde este mirador pueden localizarse chimeneas prácticamente hacia todos los puntos de visión, lo que da una idea del número de instalaciones fabriles que hubo en la zona, tanto de conserva vegetal como de otras actividades.

las que se pueden tener en el resto de la Región. Por todo ello, la propuesta contribuye a la vertebración territorial de la oferta de turismo cultural, en la que la puesta en valor del patrimonio se contempla como un factor de desarrollo socioeconómico para la Región.

El uso que contemplamos para la fábrica Esteva tiene una doble dirección; por un lado, podría albergar el museo de la industria de conserva vegetal, reuniendo por fin los bienes que ahora están dispersos en diferentes museos o en casas y fábricas de particulares; y, por otro, damos mucha importancia a la posibilidad de crear un centro para la preservación de este patrimonio donde se concentre toda la documentación relativa al tema, especialmente la que se encuentra en manos privadas, para su preservación y consulta. Además, consi-

deramos que desde ese centro se debe coordinar y gestionar el proyecto interregional de preservación de la industria de la conserva vegetal del sureste.

CONCLUSIONES

El patrimonio industrial es un campo donde aún hay mucho por hacer desde distintas disciplinas como consecuencia de la juventud de su consideración y de la multitud de aspectos y material que se conservan para su estudio. Sin embargo, la necesidad de su preservación es mayor cada día debido a la destrucción sistemática de inmuebles, maquinaria y documentación producida por las reconversiones industriales y por los planes de renovación urbana. Otro reto que se nos presenta es el de ser capaces de canalizar el interés de una parte de la sociedad por todo lo referido con su pasa-

do industrial, hacia la sensibilización del resto de la población puesto que esto es un elemento determinante tanto para la preservación de estos bienes como para la viabilidad de su puesta en valor.

Este artículo ha pretendido ser una llamada de atención sobre la situación del patrimonio industrial en la Región de Murcia y una primera aproximación a un proyecto concreto de recuperación y puesta en valor de un elemento importante para la memoria colectiva de la sociedad como es la industria conservera, con la esperanza de que este patrimonio pueda ser estudiado y preservado antes de que desaparezca por completo.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1984): *I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*, actas de las Jornadas celebradas en Bilbao, diciembre de 1982, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Bilbao.
- A.A.V.V. (1988): *II Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- A.A.V.V. (1995): *VIII Congreso Internacional para la conservación del patrimonio industrial*, actas del Congreso celebrado en Madrid en 1992, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid.
- A.A.V.V. (2001): *Preservación de la Arquitectura Industrial en Iberoamérica y España*, ed. IAPH y ed. Comares, Granada.
- AGUILAR CIVERA, I. (1998): *Arquitectura Industrial. Concepto, método y fuentes*. Colección Arqueología Industrial, 1, Museu d'Etnologia, Diputación de Valencia, Valencia.
- BORREGA, R.; GRAU, N.; LÓPEZ, A.; MARTÍNEZ, J. J.; PALAO, M. y SÁNCHEZ, C. (2000): "Apuntes para la dinamización turística del municipio de Águilas, a partir de la interpretación del patrimonio", en *Cuadernos de Turismo*, nº 5, enero-junio, Universidad de Murcia, pp. 35-51.
- CASANELLES RAHOLA, E. (1998): "Recuperación y uso del patrimonio industrial", en *Ábaco. Revista de ciencias sociales y humanidades*, nº 19, pp.11-18.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, M. F. (2002): "El paisaje de la industria: un nuevo horizonte del patrimonio cultural", en *Ábaco. Revista de ciencias sociales y humanidades*, nº 34, pp.79-92.
- JIMÉNEZ BARRIENTOS, J. C. (1997): "El Patrimonio Industrial. Algunas consideraciones relativas a su concepto y significado", en *PH. Boletín del IAPH*, nº 21, diciembre, Sevilla, pp.99-105.
- JIMÉNEZ BARRIENTOS, J. C. y PÉREZ MAZÓN, J. M., Coords. (1994): *Ias Jornadas Ibéricas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública*, actas de las Jornadas celebradas en Sevilla-Motril del 2 al 5 de octubre de 1990, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla.
- MARTÍNEZ CARRIÓN, J. M. (1989): "Formación y desarrollo de la industria de conservas vegetales en España, 1850-1935", en *Revista de Historia Económica*, Separata, año VII, otoño 1989, nº 3, Centro de Estudios Constitucionales, pp.619-649.
- MARTOS, P., coord. (2001): *Patrimonio cultural y yacimientos de empleo en la Sierra Minera de Cartagena-La Unión*. Fundación Sierra Minera, La Unión.
- MILLÁN ESCRICHE, M. (2001): "Viejos recursos para nuevos turismos: el caso de la Región de Murcia", en *Cuadernos de Turismo*, nº 8, julio-diciembre, Universidad de Murcia, pp.109-128.
- PADRÓ, J. (2002): "Territorio y gestión creativa del patrimonio cultural y natural", en *Ábaco. Revista de ciencias sociales y humanidades*, nº 34, pp.55-60.
- PAREJA MUÑOZ, F. L., (1957): *Elementos de estructura económica de la industria conservera murciana. Directrices para su desarrollo económico*, Diputación de Murcia, Murcia.
- PEÑALVER TORRES, M. T. (1998): "Un turismo alternativo: reutilización de molinos y almazaras", en *Cuadernos de Turismo*, nº 2, julio-diciembre, Universidad de Murcia, pp. 147-158.
- PEÑALVER TORRES, M. T. (2002): "La arquitectura industrial: patrimonio histórico y utilización como recurso turístico", en *Cuadernos de Turismo*, nº 10, Universidad de Murcia, pp. 155-166.
- RAMOS, M. D., CAMPOS, C. y MARTÍN, M. A., eds. (1992): *Arqueología industrial. (Notas para un debate)*, Universidad de Málaga, Málaga.

- SERRA CABADO, J. y PUJOL MARCO, LL. (2001): “Los espacios temáticos patrimoniales: una metodología para el diseño de productos turísticos culturales”, en *Estudios Turísticos*, nº 150, Instituto de Estudios Turísticos, pp. 57-81.
- SOBRINO SIMAL, J. (1996): *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, ed. Cátedra, Madrid.
- SOBRINO SIMAL, J. (1997): “Balance de la situación del Patrimonio Industrial andaluz”, en *PH. Boletín del IAPH*, nº 21, diciembre, pp. 130-136.



LAS FUNDACIONES EN PALMA DE MALLORCA: ¿CULTURA, TURISMO O ESPECTÁCULO?

Jordi Mestre Quetglas
Universitat de les Illes Balears

Como introducción al tema haremos un breve recorrido histórico de como ha ido avanzando la protección del patrimonio y de la diferente legislación que se ha dictado para este fin, desde la época ilustrada hasta la Ley de Fundaciones de 2002.

Durante el siglo XVIII y con la llegada de los borbones, el Estado¹ empieza a preocuparse de los bienes culturales, es cuando se dictan las primeras normas de protección y se crean instituciones, como son las Reales Academias de Bellas Artes, que intervienen sobre el patrimonio.

Ya en el siglo XIX la creación de la Comisión Central de Monumentos² supuso un importante paso legislativo, no obstante estas carecían de suficientes recursos económicos y de suficiente autonomía, ya que dependían de las Reales Academias y estaban conformadas por representantes con una escasa cultura artística, mayoritariamente abogados y eruditos locales.

En 1900, se reestructuró la Administración del Estado, creándose el Ministerio de Instrucción Pública, que centralizó en la Dirección General de Bellas Artes

las competencias en materia de patrimonio histórico, fue cuando las academias se convirtieron en órganos consultivos.

Durante la Segunda República, se promulgó la Ley de Patrimonio Artístico Nacional³ que impedía la enajenación de bienes culturales que tuvieran una antigüedad de más de cien años. Esta ley estuvo vigente durante más de cincuenta años, sólo sufriendo pequeñas modificaciones y añadidos.⁴

No fue hasta finales del pasado siglo, cuando hubo un nuevo interés hacia estos temas, empresas y ciudadanos empiezan a participar y a colaborar en la valoración y conservación de nuestro patrimonio. La Ley de Patrimonio Histórico Español⁵, de 1985, proclama que todos los ciudadanos tienen el derecho a acceder a la contemplación y disfrute de la memoria colectiva. Además a partir de esa fecha es cuando las competencias se distribuyen entre las comunidades autónomas y el Estado, produciéndose la descentralización del patrimonio histórico. Paralelamente, a ella, se fue promoviendo una normativa que iba dando entrada a las fundaciones. El Parlamen-

¹ Era una estructura centralizada y burocrática de gestión vinculada a la monarquía.

² Real Orden de 13 de junio de 1844, de las Comisiones de Monumentos. Una Comisión Central de la que dependían las Comisiones Provinciales.

³ Ley de Patrimonio Artístico Nacional, de 3 de mayo de 1933, cuyo reglamento apareció el 16 de abril de 1933.

⁴ MORALES, A.J.: *Patrimonio histórico-artístico*, en Conocer el Arte, nº 13, Historia 16, Madrid, 1996, p.p. 43-48.

⁵ Ley de Patrimonio Histórico Español, de 5 de junio de 1985, completada por el Real Decreto de 10 de enero de 1986.

to Europeo, en su Resolución sobre las fundaciones en Europa (RA 304/93), señala que merecen apoyo especial las fundaciones, entre otras, que financien la cultura. Así también lo hace, nuestro Tribunal Constitucional apuntando que una de las características del Estado Social de Derecho es que los intereses generales se definen a través de una interacción entre el Estado y los agentes sociales, y que esta interpenetración entre lo público y lo privado trasciende también al campo de lo que sería la organización, en donde, las fundaciones desempeñan un papel de primera magnitud.⁶

Hasta 1994 no fue posible, en España, una Ley de Fundaciones y Mecenazgo que puso fin a un régimen regulador que cabría calificar de vetusto y en el que algunas normas aún databan de mediados del siglo XIX. No obstante esta ley no fue aceptada en su totalidad por los interesados, ya que no cumplía sus expectativas, y hasta ocho años más tarde no se hizo una ley que sustituyera a la antigua. Es la Ley de Fundaciones de 2002 con la que se pretende alcanzar tres objetivos:⁷

- En primer lugar, reducir la intervención de los poderes públicos en el funcionamiento de las fundaciones.
- En segundo lugar, se han flexibilizado y simplificado los procedimientos, especialmente de carácter económico y financiero, eximiendo además a las fundaciones de menor tamaño del cumplimiento de ciertas obligaciones exigibles a las de mayor entidad.
- Y en último lugar, esta Ley pretende que a lo largo de todo su articulado, dinamizar y potenciar el fenómeno fundacional, como cauce a través del cual la sociedad civil coadyuva con los poderes públicos en la consecución de fines de interés general.

Para concluir con el punto que hace referencia al ámbito legal, y al centrar-

nos en la ciudad de Palma de Mallorca, hemos revisado la Ley de Patrimonio Histórico de *les Illes Balears* en la que no se hace ninguna referencia al tema de las fundaciones.

De hecho las fundaciones tienen la función de llenar con su programación los vacíos y lagunas de los museos, así la Ley de Fundaciones (2002) trata de dar respuesta a las nuevas necesidades de la sociedad, dando a la vez un impulso a la actividad privada en aquellas actividades con fines no lucrativas que atiendan a la difusión, conservación y restauración del patrimonio cultural. Aquí es cuando entra en juego el factor económico siendo el Consejo de Europa quien ha promovido un estudio que implica la relación existente entre cultura y economía, y la consecuente rentabilidad económica y social de los recursos patrimoniales, entrando en el terreno del marketing cultural, dando entrada a la participación privada en la financiación del patrimonio. Entramos en el denominado desarrollo sostenible, intentando armonizar la economía y los usos del patrimonio cultural como un recurso rentable, aún que no exclusivamente económico y sí para el uso y disfrute de una sociedad, haciendo que este sea más conocido y mejor comprendido.

Desde el viajero ilustrado, pasando por el viajero romántico, y llegando al siglo XX primero con el turismo de elite y más tarde, a partir de la década de los 60, con el de masas, vemos como uno de los instrumentos que más ha contribuido a la difusión del patrimonio ha sido la difusión del turismo cultural. Y es a partir de aquí, cuando nos planteamos las consecuencias del público sobre el patrimonio y de cómo lo están gestionando las diferentes fundaciones en Palma de Mallorca.

No obstante, antes de entrar en materia es interesante hacer algunas precisiones

⁶ Id, p.2.

⁷ Ley de Fundaciones, 50/2002, de 26 de diciembre, p.p. 1-2.

sobre la gestión, planificación estratégica y difusión del patrimonio cultural.

Normalmente las diferentes actuaciones y intervenciones en patrimonio son costosas y complejas, motivo por el que la gestión y financiación de estas, en la mayoría de los casos, debe hacerse tal como se hace en la empresa privada. Es precisamente cuando se adapta la solución de la fundación que permite disponer de más recursos financieros y una mejor gestión del patrimonio. Una gestión que en muchas ocasiones lo hacen diferentes entidades y consorcios ya que la gestión clásica ha quedado desfasada. La Administración acude para ello a la colaboración de la empresa privada para realizar proyectos sobre la administración y gestión del patrimonio. No obstante se tiene que evitar que el patrimonio se transforme en un mero producto de marketing y para ello se hace necesaria la participación de especialistas con criterios científicos que estén por encima de los del mercado. La constitución de un equipo interdisciplinar y la utilización de unas adecuadas estrategias de gestión ayudarán, a cumplir los objetivos y la finalidad del patrimonio, sin olvidar su contenido y significado más propio.⁸

Como mercancía que es el patrimonio cultural se tiene que buscar un punto de equilibrio que posibilite un desarrollo sostenible. Una fuente de ingresos para la conservación y mantenimiento del patrimonio es el turismo cultural, ahora para determinar las consecuencias económicas y sociales, tanto positivas como negativas, se tienen que buscar las políticas adecuadas para un uso equilibrado de los bienes culturales y conseguir este desarrollo sostenible.⁹

Una vez hechas estas precisiones pasamos a analizar algunas fundaciones que tenemos en nuestra ciudad. Para ello nos planteamos la pregunta, “fundaciones: ¿cultura, turismo o espectáculo?”.

Para responder a estas preguntas vamos a analizar a diferentes fundaciones de la ciudad, sus promotores y sus fines, las actividades que desarrollan, sus influencias sobre el patrimonio y el público, así cómo distintos acontecimientos y polémicas que se han dado recientemente.

Entre las más destacadas que se mueven en el ámbito de la cultura se encuentran las siguientes:¹⁰ la Fundación Juan March (Museo de Arte Español Contemporáneo), la Fundación “la Caixa” (Gran Hotel), la Fundación Barceló, la Fundación “sa Nostra”, la Fundación Es Baluard (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma), la Fundación Bartolomé March (Palau March Museu), la Fundació Matthias Kühn, la Fundación Torrents Lladó, la Fundación Europea Dragan, la Fundación Pilar y Joan Miró, Fundació Art de la Seu y Fundació Illes Balears.

FUNDACIÓN JUAN MARCH ORDINAS: MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI

Esta fundación fue inaugurada en 1990, declarándose una entidad sin ánimo de lucro y cuyo objetivo primordial es el de dar a conocer las diferentes tendencias y las figuras artísticas que han surgido en nuestro Estado durante el siglo XX, haciendo un especial hincapié en sus últimas décadas. También ofrece actividades didácticas y talleres para escolares, y para el público en general, visitas guiadas, conferencias, exposiciones

⁸ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F: *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Ediciones Trea, Gijón, 2002, p.p. 223-226.

⁹ Id, p.p. 252-268.

¹⁰ En la comunicación presentamos las diferentes fundaciones de la ciudad como si siguiéramos un itinerario turístico-cultural, saliendo de la Plaza Espanya hacia la Fundación Juan March, en la calle Sant Miquel, y terminando en la Fundación Pilar i Joan Miró. De la fundación Illes Balears no presentamos ninguna foto ya que siguiendo esta lógica nos quedan fuera del itinerario, tampoco las presentamos de la Torrents Lladó por cuestión de tiempo en la visita, ni de la capilla de Sant Pere por aún permanecer cerrada al público.

temporales de artistas españoles y extranjeros, cursos y seminarios relacionados con el arte y su creación.

El Museo está ubicado en una antigua casa señorial conocida como Can Gallard des Canyar, situada en la calle Sant Miquel en pleno casco antiguo de la ciudad. Una casa que data de la edad media, que ha sufrido constantes reformas y que en 1897 fue sometida a una profunda transformación al tener que ensancharse la vía pública, hecho que motivó la pérdida definitiva de las estructuras más antiguas del edificio y el añadido de dos pisos.

En 1916 la casa fue comprada por el financiero mallorquín Joan March, la convirtió en su residencia palmesana y en la planta baja abrió la primera sucursal de la Banca March. Para ello el arquitecto mallorquín Guillem Reynés (1877-1918) hizo una reforma en un estilo regionalista ecléctico, con tics *Beaux Arts* y modernistas, adaptada a las necesidades de su nuevo propietario. Lo que llama más la atención de su intervención es el patio, con una escalera monumental y cubierto por una cúpula acristalada.

El proyecto de fundación se encargó al arquitecto Antoni Juncosa, con la asesoría museística del pintor y escultor Gustavo Torner. El proyecto ha intentado conseguir un espacio neutro, con el fin de poder contemplar las obras de arte de una manera óptima, y de dar una sensación de quietud y transparencia. También dispone de una tienda de objetos artísticos, librería y de una sala de conferencias, construida en una reciente reforma que se hizo durante 2003.

FUNDACIÓN “LA CAIXA”: EL GRAN HOTEL

Es la fundación que la entidad financiera “*la Caixa*” tiene en Palma, fue inaugurada en 1993, y se define como una entidad sin finalidades lucrativas y que desarrolla actividades que se estructuran

en cuatro grandes áreas: Programas Educativos, Programas Culturales, Programas Sociales y Programas de Desarrollo Rural y Medio Ambiente. Las iniciativas de estos programas alcanzan todo el Estado y su objetivo es el de llenar lagunas existentes en el tejido social. Estas pueden ser producciones de la misma Fundación o fruto de acuerdos y colaboraciones con otras instituciones estatales o extranjeras.

En cuanto a las actividades culturales esta fundación abarca el arte, la música, la literatura y la ciencia. Organizando exposiciones sobre arte actual, arte experimental, vanguardias históricas, culturas del pasado y períodos concretos de la historia del arte, y también instalaciones de última tendencia y fotografía. Estas muestras a menudo se complementan con actividades complementarias como son: cursos, talleres, conferencias, etc.

También merece la pena hacer referencia a su sede, con la recuperación de un edificio emblemático para la ciudad, el Gran Hotel una obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner que data de 1903. Un inmueble situado en el casco antiguo de la ciudad en una calle que va del paseo de la Rambla al paseo del Born. A principios del siglo XX en este establecimiento se alojaron hombres de negocios y políticos, artistas y literatos, y todo tipo de personajes relacionados con una causa común: *la cultura propia*¹¹. La obra consta de una fachada destacada, con decoraciones de hierro forjado, cerámica y escultura aplicada, que originariamente tenía una distribución interior funcional por lo que refiere a los espacios y servicios. Domènech i Montaner para su proyecto se sirvió de los nuevos materiales y tecnología de la época, introduciendo en la fábrica el hierro y el cristal, además de toda una serie de prestaciones novedosas como el agua corriente, inodoros, ascensor, luz eléctrica...

¹¹ Nos referimos a la de los llamados *Països Catalans*.

La decoración interior no fue proyectada por este arquitecto y respondía, casi en su totalidad, a los gustos tradicionales de la época, aunque destacan los cuadros que decoraron su gran comedor, obra de los artistas Joaquim Mir y Santiago Rusiñol.¹² También dispuso de obra del pintor Anglada-Camarasa¹³ y que actualmente tiene una exposición permanente en la Fundación. Volviendo al inmueble, tenemos que remarcar que el Gran Hotel al acabar la Guerra Civil pasó a albergar las Oficinas del Instituto Nacional de Previsión, años más tarde los Juzgados, el Registro Civil y la Junta Electoral Central, instituciones que propiciaron reformas estructurales y en parte la mutilación y desfiguración del edificio. Quedó finalmente abandonado, motivo que favoreció su total degradación.

De la restauración de la fachada y rehabilitación del interior se encargaron los arquitectos Jaume J. Martínez Juan y Pere Nicolau, dándole un uso completamente diferente al originario, pasó hotel de principios de siglo a centro de cultura de finales del mismo siglo XX, con unas necesidades de uso completamente distintas: áreas de exposición, salas de audición y conferencias, cafetería, biblioteca, espacios educativos, archivos, librería, oficinas, etc. El principal objetivo del nuevo proyecto era dar vida a un edificio que había perdido su función originaria, revitalizando el interior y recuperando su fachada, siempre con la finalidad de respetar su herencia histórica.¹⁴

FUNDACIÓN BARCELÓ

Fue creada, sin ánimo de lucro, en 1989 por la familia Barceló Oliver, pro-

pietaria de un importante grupo de empresas turísticas y de transporte, y inaugurada en 1991. Su finalidad general es el desarrollo integral de la persona, con el propósito de mejorar la sociedad. Ha desarrollado su actividad en torno a diferentes áreas, como son: la educación, la salud, la investigación, la cultura y el arte en general. Dentro de la fundación la comisión de arte ha organizado exposiciones de pintura, especialmente de artistas mallorquines o residentes en la isla durante los siglos XVIII, XIX y primera mitad del siglo XX. También de fotografía y escultura y certámenes de pintura a nivel internacional. La fundación también tiene una colección de pintura conformada principalmente por artistas de las islas o que han pasado por ellas.

El edificio que alberga la fundación, es la antigua casa del marqués de Reguer, situada en la calle de Sant Jaume en el casco antiguo de Palma. Su construcción en estilo neogótico data de 1883 y es obra del maestro de obras mallorquín Bartomeu Ferrà (1843-1924). Fue pasando de propietario en propietario hasta que en 1988 fue adquirido por la familia Barceló, con la finalidad de ubicar en él su fundación. Es un proyecto, del arquitecto Jaume Torrens Bolet, que ha intentado conservar en lo posible las características de su vieja estructura para adaptarla a su nuevo uso. Las caballerizas y zona de servicio se han habilitado como salas de exposiciones, la planta noble alberga la colección permanente y otras dependencias.¹⁵

FUNDACIÓ “SA NOSTRA”

Es la fundación de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Balea-

¹² FARRÉ I SANPERA, M.C.: “Passat i present del Gran Hotel”, en AA.VV, *Passat i present del Gran Hotel*, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1993, p.p. 9-17.

¹³ Al pintor Anglada Camarasa lo inscribimos en la relación de los artistas modernistas catalanes con el entorno cultural de Mallorca.

¹⁴ MARTÍNEZ JUAN, J.J.: “El projecte i l’obra”, en AA.VV, *Passat i present del Gran Hotel*, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1993, p.p. 55-57.

NICOLAU I BOVER, P.: “Un gran edifici que ja no és un hotel”, en AA.VV, *Passat i present del Gran Hotel*, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1993, p.p. 59-62.

¹⁵ JUNCOSA, M.L.: “La Fundación Barceló”, en *Casa Viva*, n° 117, p.p. 122-127.

res, “sa Nostra” y se creó en 2001. Sus órganos de gestión son el Patronato de la fundación, encargado de aprobar las programaciones y los presupuestos, y la dirección-gerencia, que ejecuta y gestiona las programaciones y presupuestos. La *Fundació “sa Nostra” Caixa de Balears* se constituye como una fundación privada sin ánimos de lucro, que tiene como objetivos: fomentar y desarrollar la cultura, promocionar y divulgar temáticas medio ambientales, artísticas, científicas y técnicas, así como la creación y el mantenimiento de obras benéficas y sociales de previsión, culturales, docentes y asistenciales. Por lo que hace a sus actividades las tiene de creación propia, en colaboración con la Administración Pública, con otras entidades privadas y con asociaciones sin ánimo de lucro, además de la cesión y alquiler de espacios.¹⁶

Aunque la sede de la fundación “sa Nostra” se encuentra en Can Tàpera,¹⁷ su Centro de Cultura está situado en la calle Concepció en el casco antiguo de la ciudad. Se trata de una casa señorial que data del siglo XVIII y que pertenecía a la familia Montis, el inmueble sufrió reformas durante el XIX y en la década de 1890 se rehabilitó modificando algunas de sus antiguas estructuras y espacios. La reforma actual se hizo según un proyecto de los arquitectos García-Ruiz y se inauguró en 1989. En la rehabilitación se respetó la fachada, con decoración modernista, y la estructura del patio interior, por lo que hace al resto del edificio ha sufrido una redefinición de estructura y de usos, con el uso de materiales como el hormigón, el cristal o el hierro. Buscándose espacios modernos y funcionales, y que al mismo tiempo, respetasen la memoria histórica del edificio. Se le han dado diferentes usos según cada planta: en la

baja se ha construido un auditorium, una sala de exposiciones de obras sobre papel (fotografía, dibujos, grabados, instalaciones, audiovisuales, etc.), librería y jardín. En la planta noble se encuentra la sala *Gran*,¹⁸ dedicada a exposiciones de arte contemporáneo y a instalaciones de última tendencia. En la segunda planta encontramos una cafetería-restaurant y otras dependencias, como son aulas, sala de juntas y espacios destinados a la administración.

Otras actividades del Centro de Cultura son: la música (conciertos y audiciones), cursos y conferencias (arte, historia, literatura, filosofía, sociología, medioambiente, etc.), y de forma especial el cine. También edita una revista sobre cinematografía, titulada *Temps Moderns*, organiza cursos y ciclos temáticos, por autores o géneros y tiene una programación semanal de proyecciones.

FUNDACIÓ ES BALUARD. MUSEU D'ART MODERN I CONTEMPORANI DE PALMA

La fundación nace en 1997 tras un convenio formado por el empresario Pere Serra (propietario de periódicos, revistas, emisoras de radio y televisión, y de la *Fundació d'Art Serra*) y el Ayuntamiento de Palma. El Consell de Mallorca también forma, juntamente con Don Pedro Serra y el ayuntamiento, parte del consorcio. La muestra está conformada por la Colección Serra y por obras procedentes de museos públicos y de instituciones oficiales.

El Museo se inauguró el 31 de enero de 2004 y tiene el objetivo de mostrar el arte moderno y contemporáneo en el mediterráneo occidental, iniciándose con una muestra con el título “*Es Baluard any zero*”. Esta exposición se conforma de diferentes ámbitos:¹⁹

¹⁶ Entrevista con la directora del *Centre de Cultura “sa Nostra”*, Dña. Francisca Niell Llabrés.

¹⁷ Finca situada en las afueras de Palma.

¹⁸ Sala Grande o planta noble de la casa.

¹⁹ *El mar, la ciudad, el hombre, Es Baluard*, folleto del Museu Es Baluard, Palma, 2004.

1. *Se presentan grupos de paisaje y figura femenina a lo largo de la primera mitad del siglo XX.*
2. *Ofrece una revisión de las diferentes vías de la abstracción en los años centrales del siglo XX, en los que predomina una “corriente analítica”.*
3. *Ilustra la concepción estética de la “era pos-moderna”, marcada por el subjetivismo y la introspección del artista en su universo personal.*
4. *Dedicado a Miró y a una selección de artistas vinculados a él.*
5. *Picasso ceramista, junto a él obras sobre papel de maestros del arte moderno.*
6. *Este ámbito se halla situado en las terrazas y ofrece un recorrido por la escultura contemporánea.*
7. *Situado en el sótano, supone una mirada al presente, en el que la investigación de nuevos soportes como búsqueda de nuevos lenguajes ha sido uno de los ejes de la creación artística. Finaliza el recorrido con la visita a l'aljub (aljibe), espacio también dedicado a la exposición.*

Tiene diferentes actividades y programas didácticos, como son conferencias, talleres, monográficos, cursos, etc. En el precio de la entrada se incluye el uso de una audioguía del museo. La fundación además tiene un Club de Amigos *Es Baluard*, que, entre otras actividades, organiza: viajes, seminarios, conferencias, fiestas y reuniones.²⁰

El edificio del museo se halla adosado a la muralla, en un solar donde estuvo el Regimiento de Artillería nº 23 hasta 1952. Desde aquella fecha y hasta 1964, en que el baluarte fue declarado conjunto histórico artístico, corrió el riesgo de ser derruido para construirse en el solar viviendas. Se tuvo que esperar a la redacción del Plan General de Ordenación Urbana de Palma de 1973 para que quedase como un espacio libre de

uso público. Desde aquella fecha se fueron redactando diferentes planes en los que se iba consiguiendo un máximo de protección y la barriada se convertía en una zona piloto de rehabilitación urbana. En 1999 los arquitectos son Lluís y Jaume García-Ruiz Guasp, Vicenç Tomàs Esteva y Àngel Sanchez-Cantalejo Ramis d'Ayreflor, realizan el proyecto de museo, en el que se incluye la rehabilitación del baluarte. El resultado es una edificación estrecha y alargada, para su integración y adaptación a la muralla, que a la vez tiene que albergar la colección (exposición) y las diferentes exposiciones temporales, además de cafetería, librería y tienda de souvenirs. La transformación de este espacio también ha incluido la construcción de un restaurante acristalado, que se encuentra exento del edificio adosado a muralla, y que tiene excelentes vistas sobre la bahía y la ciudad.

FUNDACIÓN BARTOLOMÉ MARCH SERVERA: PALAU MARCH MUSEU

La Fundación Bartolomé March²¹ abrió las puertas de su *Palau March Museu* en 2003 *con la conciencia de ofrecer a la ciudad su patrimonio artístico, y la intención de contribuir a la riqueza y plenitud de la más importante posesión colectiva: la cultura.*²² El Palacio dispone de una colección permanente de escultura contemporánea, una colección de esculturas de Vírgenes Europeas de los siglos XII a XVI, una colección de murales y maquetas de Josep M. Sert y un belén napolitano. La fundación también dispone de una biblioteca, que quizás es una de las más completas en lo que refiere a temática balear, abierta al público desde 1970. Entre sus actividades encontramos la programación de conciertos, conferencias, certámenes literarios y exposiciones temporales. El palacio está situado en un emplazamiento privilegiado, al lado del Parlamento Autonómico y

²⁰ Id.

²¹ Lleva el nombre de unos de los hijos del hombre de negocios y financiero Joan March.

²² MARCH CENCILLO, M.: “Tal y como lo había deseado”, en el catálogo *Palau March Museu*, Palma, 2003.

vecino al Palacio de la Almudaina y a la Seo Catedralicia. De hecho el Museo sólo ocupa una parte del palacio que proyectó en 1940 Luis Gutiérrez Soto (1900-1977), con decoración mural de Josep Maria Sert. Este edificio debía sustituir la antigua residencia que tenía la familia March en Can Gallard des Canyar. El edificio responde a un lenguaje historicista, inspirado en las casas señoriales de Palma y también de los ámbitos catalán y italiano, ya que Gutiérrez Soto tomó como referencia un primer proyecto encargado a arquitecto regionalista Guillem Forteza.²³

Basilio Baltasar fue quien coordinó la remodelación del palacio para darle su nuevo uso como espacio museístico. La adaptación a la nueva función ha supuesto toda una serie de transformaciones, no obstante el edificio conserva el aura de palacio residencial²⁴ y siempre se ha tenido en cuenta la biblioteca que también se ha ampliado con una nueva sala. Lo más espectacular del palacio son su terraza, en la que está la colección de escultura contemporánea, con vistas a la catedral, al palacio de la Almudaina, a la ciudad y al castillo de Bellver. También cabe destacar su nuevo auditorio, para música de cámara, y su cafetería que se ha abierto al lado de la entrada de la biblioteca en la calle Conquistador.

FUNDACIÓ MATTHIAS KÜHN

Fundación vinculada a la inmobiliaria Kühn & Partner, que se creó en 1999, sin ánimo de lucro y cuyo objetivo principal es “*la comunicación entre los habitantes de la isla procedentes de todo el mundo y los mallorquines. Así la fundación fomenta a*

aquellos artistas que trabajen y actúen para el crecimiento conjunto de las diferentes culturas, investigando el pasado y la cultura popular, y la variedad artística de nuestro patrimonio. También participa en proyectos de promoción y investigación en el campo de la economía, la agricultura, la industria, el comercio y, por encima de todo, el turismo, especialmente el que tiene en Mallorca o en las Illes una segunda residencia”²⁵. Entre sus actividades se encuentran exposiciones, acciones benéficas para ayudar y mitigar problemas sociales, publicaciones y conciertos.

Ocupa una antigua casa señorial, ubicada en la calle del Sol del casco antiguo de Palma, que antes de ser adquirida por Matthias Kühn pertenecía a Doña Ana Calvo y Gelabert de Massana. En estos momentos la sede de la fundación se está trasladando al Pueblo Español.

FUNDACIÓ EUROPEA DRAGAN

Se constituyó en 1968 y su fundador, entre otros, fue Constantino Dragan, sus *finances son culturales y educativos (con el objetivo de) la afirmación, perpetuo mantenimiento y reforzamiento de una conciencia europea unitaria*.²⁶ También tiene publicaciones y una red de colaboración con universidades. En la actualidad no sabemos muy bien si siguen actuando en Palma ya que hemos intentado contactar con ellos pero nos ha sido imposible. Su sede es una villa de mediados del siglo XX situada en el paseo Marítimo de Palma.

FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ²⁷

Al final de la Guerra Civil Española, Miró alquiló una casa en Varengeville, un pueblo situado en la costa de Norman-

²³ SEGUÍ AZNAR, M.: “El Palau March”, en el catálogo *Palau March Museu*, Fundación Bartolomé March, Palma, 2003, p.p. 37-74.

²⁴ Id.

²⁵ KÜHN, M.: *Fundació Matthias Kühn. Illes Balears*, folleto de la fundación editado por “sa Nostra”, Palma.

²⁶ *Fundaciones culturales privadas: Registro y Protectorado del Ministerio de Cultura. Registros y Protectorados de las Comunidades*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, p. 407.

²⁷ Joan Miró, hijo de un relojero catalán y nieto de un ebanista mallorquín, siempre tuvo a la isla de Mallorca y a Cataluña como referentes. Su obra refleja el paisaje, la luz, los colores y objetos populares catalanes y mallorquines. Desde muy joven realiza viajes y estancias a París y se relaciona con la vanguardia europea, aunque difiere del resto de los surrealistas de la capital francesa y lo tenemos que considerar un heterodoxo dentro de esta corriente, Miró era correcto y reservado.

dia, donde residió con su familia hasta el mes de mayo de 1940. El estallido de la II Guerra Mundial hace que Miró se traslade a Palma huyendo de la invasión de los alemanes. Esta era la opción de la evasión, inspirándose en los astros, en la noche y en la música, es cuando inició sus *Constel·lacions*. Sin embargo, no se instala definitivamente en la isla hasta 1955 y es cuando encarga su taller-estudio al arquitecto Josep Lluís Sert. Sabemos que Miró vive y crea intensivamente hasta su muerte en 1983, pero antes que esta se produzca decide con su esposa crear la Fundación que llevará sus nombres. El acta de constitución de la fundación se firmó en 1981 con el Ayuntamiento de Palma, institución depositaria de su voluntad y de su legado material, artístico y documental. En 1986, después de su muerte, la fundación encargó un nuevo edificio a Rafael Moneo, para completar el equipamiento arquitectónico, en donde realizar actividades culturales y artísticas, y un espacio de exposición permanente para la obra del artista. *En 1992 la fundación abre sus puertas al público, convirtiéndose en una infraestructura cultural para los ciudadanos y a la vez un reclamo para visitantes y turistas. La Fundación Pilar i Joan Miró tiene la finalidad de ser un centro cultural y artístico de proyección internacional, abierto a los conceptos y realizaciones más avanzadas del arte contemporáneo, un punto de encuentro de artistas escritores, compositores, etc. para intercambiar ideas y trabajar conjuntamente, compartiendo un espacio propicio para la reflexión y la creación, una plataforma eficaz para la difusión cultural y la comprensión de la aventura de la modernidad. Un espacio para encontrarse con la obra de Miró y la revelación de su espíritu y pensamiento.*²⁸

Para ello se ha creado diferentes servicios, departamentos y programas, desti-

nados a los visitantes y a las personas que quieran participar del proyecto cultural y artístico de la Fundación, y también para satisfacer las necesidades de los que quieran profundizar en el conocimiento de Miró y su legado.²⁹

Servicios y programas que tiene la fundación en Palma: biblioteca especializada, servicio de documentación, colección permanente de Joan Miró, talleres, servicio de actividades didácticas, librería especializada, tienda con selección de objetos de regalo, cafetería y restaurante, exposiciones y actividades culturales (conferencias, debates, conciertos, recitales de poesía, teatro, danza, etc.), programa de becas y ayudas y un servicio de publicaciones.³⁰

FUNDACIÓ ILLES BALEARS

Constituida el 1989 y su fundador, entre otros, fue Don Gabriel Cañellas Fons, que en aquel momento era el presidente del *Govern de les Illes*. Sus fines son *la adquisición de fincas rústicas que constituyen espacios o paisajísticos muestras de la agricultura tradicional. Adquisición de edificaciones de carácter rústico urbano que necesiten conservación y formen parte del patrimonio arquitectónico tradicional, fomentar el conocimiento cultural y científico del referido patrimonio, su estudio y divulgación, entre otros. Realiza actividades agrícolas, socio-culturales, tiene una biblioteca y rehabilita fincas.*³¹ Actualmente forma parte del consorcio Fundació Art a la Seu de Palma. Su sede está ubicada en las casas rehabilitadas de la finca Son Pax que está situada a las afueras de Palma.

FUNDACIÓ JOAQUIM TORRENTS LLADÓ³²

Fué constituida en marzo de 2002 y está gestinada por la familia del artista y la Conselleria de Cultura del Govern Balear. La casa Museo Joaquín Torrents

²⁸ RICO LACASA, P.: "Oferta d'activitats", en AA.VV., *Guía Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca*, Electra, Palma, 1992, p. 93.

²⁹ Id.

³⁰ AA.VV.: *Guía de la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca*, Palma, 1992, p.p. 94-97.

³¹ Id., p. 407.

³² Folleto Casa Museu J. Torrents Lladó.

Lladó (Badalona 1946-Palma 1993) da a conocer la obra del artista y su entorno: casa y estudio, lo cual posibilita adentrarse en su vida diaria y captar su espíritu. La obra expuesta se renueva periódicamente con realizaciones del pintor, propiedad de otras entidades y particulares. Aparte algunas salas permiten la exposición temporal de obras contemporáneas o retrospectivas de autores diversos y de temas y técnicas diferentes.

La fundación se ubica en una antigua casa señorial del siglo XIX, centrada en torno a un patio con la típica escalera mallorquina y galerías historicistas. El proyecto de rehabilitación se encargó al arquitecto Lluís Alemany, en 2001, que para su nuevo uso realizó unos cambios mínimos, con lo que logra mantener vivo el ambiente que en ella se vivió en vida del pintor. La primera planta se conserva tal cual estaba cuando falleció Torrents, por lo contrario en la segunda se han redistribuido los espacios.

FUNDACIÓ ART DE LA SEU DE MALLORCA

Constituida en 2002 por el Obispo, la Universitat de les Illes, la Fundació Balears 21 y Fundatur, con el objetivo de promocionar el arte en la catedral. Es una entidad “cultural y privada” que tiene como primera y única actuación la del artista Miquel Barceló en la capilla de Sant Pere.³³

Con este recorrido por las diferentes fundaciones de Palma lo que pretendemos es analizar sus objetivos y las diferentes actividades que desarrollan, así como la incidencia que tienen sobre los ciudadanos, los visitantes y la comunidad en general. Para ello empezaremos fijándonos con quienes son sus titulares:

- Cuatro de ellas pertenecen o están vinculadas a entidades financieras (la Fundación Joan March, la Fundación

Bartolomé March, la Fundación “*sa Nostra*” y la Fundación “*la Caixa*”).

- En otras la titularidad es mixta compartida entre la administración y artistas que han donado su obra a la ciudad (la Fundación Pilar i Joan Miró y la Fundación Joaquim Torrents Lladó). Otra caso de participación mixta es la Fundació d’Art a la Seu, creada para promocionar el arte en la catedral.
- También nos encontramos con las fundaciones creadas por empresas que desarrollan su actividad en diferentes sectores como el inmobiliario (Fundación Matthias Kühn), el turístico (Fundación Barceló), los medios de comunicación (la Fundación “*es Baluard*”, nacida de un convenio entre la administración pública y el empresario Pere Serra) y la Fundación Europea Dragan.
- Y la Fundación *Illes Balears* está vinculada a un partido político que entre otras le sirve de plataforma de propaganda.

Por lo que se refiere a la cuestión de la cultura, todas las fundaciones en sus estatutos ponen de manifiesto su interés por el tema, en un intento de fomentarla, desarrollarla, promocionarla y divulgarla. Y también proteger y recuperar el patrimonio, en un intento de rellenar las lagunas de los museos y de la administración pública, para el disfrute de los ciudadanos y también cubrir las nuevas necesidades de la sociedad. Para ello basta repasar los objetivos, proyectos y actividades de las fundaciones analizadas. En el recorrido que hemos hecho por las diferentes fundaciones hemos podido ver que el tema cultura y patrimonio están como uno de sus principales fines.

El turismo es otra de las cuestiones planteadas y que va relacionado con el tema económico, englobando la gestión y financiación de las fundaciones. Sabemos que las fundaciones, y así lo especifica la ley, tienen toda una serie de

³³ En este momento, y tras el cambio de gobierno en 2003, está formada por el Govern de les Illes Balears, la Universitat de les Illes Balears, la Fundació Illes Balears y la Diócesis de Mallorca.

NICOLAU, J.: “Constituida la fundació Art a la Seu de Mallorca per a la promoció de l’art a la catedral”, en el *Diario de Balears*, el 2 de julio de 2002.

ventajas de carácter impositivo por el tipo de actividades que desarrollan y por las aportaciones al apoyo de determinados fines de interés público o social.

También hemos visto como el Consejo de Europa ha promovido un estudio sobre la relación existente entre cultura y economía, y la consecuente rentabilidad económica y social de los recursos patrimoniales, entrando en el terreno del marketing cultural. Aquí es cuando entra en juego el turismo cultural como fuente de ingresos y a la vez de difusión del patrimonio, de hecho la legislación recoge la posibilidad que las fundaciones puedan desarrollar actividades económicas, siempre que estas estén relacionadas con los fines fundacionales o sean accesorias o complementarias de las mismas. Por lo que hace al turismo podemos ver como algunas de las fundaciones hacen referencias a él, así nos encontramos ejemplos como el del catálogo de la Fundación “*la Caixa*” en el que se lee: “*La seu de la Fundació la Caixa, situada en un indret privilegiat del centre històric de Palma... vol oferir al públic de les illes Balears, i les persones d’arreu del món que les visiten, un centre dinàmic que promogui les iniciatives socials i culturals de la comunitat...*”³⁴. Otros ejemplos, que hacen referencia al turismo, los encontramos en el catálogo del Museo de Arte Español Contemporáneo (Fundación Joan March), cuando ya en el inicio de su presentación vuelve a hacer referencia a esta industria, diciendo: “*De todas las islas que baña el Mediterráneo, Mallorca es hoy una de las más frecuentadas por el turismo internacional...*”³⁵ También en el de la Fundación Pilar i Joan Miró (cuando

nos dice que se abre al mundo), en la Matthias Kühn, la Barceló, la Dragan y “*Es Baluard*”, también hacen referencia a los visitantes del resto del mundo y por tanto al turismo. Un ejemplo lo encontramos en la promoción hotelera con un folleto de Meliá Hotels & Resorts que incluye el Museu d’Art Modern i Contemporani Es Baluard, explicando las características del edificio y su colección.³⁶

Prácticamente todas están dotadas de librería y tienda de objetos de regalo, y la mayoría disponen de cafetería y restaurante, como los de la Fundación Bartolomé March (situado en una terraza que da a los jardines de *l’Hort del Rei*), el Gran Hotel o “*Es Baluard*” (con unas vistas inmejorables sobre la bahía y la ciudad). Tampoco debemos olvidar la Fundación Matthias Kühn vinculada al turismo que tiene la segunda residencia en la isla.

De hecho, en algunos casos, vemos como se está sustituyendo el disfrute del patrimonio cultural y de algunos espacios públicos para convertirlos en privados, ¿no se estará transformando al ciudadano en turista y por tanto en consumidor?.

Una última cuestión a la que queremos intentar dar respuesta es a la del espectáculo³⁷, pero antes de responderla intentaremos dar una definición del término, para ello nos vamos a valer de la que da un diccionario enciclopédico: “*Espectáculo. Función o diversión pública celebrada en un local o lugar en el que la gente se congrega para presenciarla. Aquello especialmente notable que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de mover los afectos del ánimo. Acción que causa extrañeza o escándalo. Se usa especialmente con el verbo dar*”.³⁸ Partiendo

³⁴ MONREAL I AGUSTÍ, LL.: “Presentació”, en AA.VV, *Passat i present del Gran Hotel*, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1993, p. 7.

³⁵ BONET, J.M. y MADERUELO, J.: “Presentación”, en el catálogo del *Museu d’Art Espanyol Contemporani*, Fundació Joan March, Editoria Arte y Ciencia, Madrid, 2003, p.15.

³⁶ Diario Última Hora, 24 de octubre de 2004, p.70.

³⁷ En su artículo noveno la Ley de Fundaciones nos dice que “*en ningún caso se podrán constituir con la finalidad principal de destinar sus prestaciones al fundador o a los patronos, a sus cónyuges o personas ligadas con análoga relación de afectividad, o a sus parientes hasta cuarto grado inclusive, así como a personas jurídicas singularizadas que no persigan fines de interés general*”.

³⁸ *La Enciclopedia*, tomo 7, Salvat Ediciones, Madrid, 2003, p. 5499.

de esta simple definición nos vamos a limitar a mencionar algunos hechos que se han dado recientemente en Palma, no queriendo entrar en valoraciones y, por ello, serán ustedes quienes tendrán que juzgar y dar su opinión. Vamos a ir dando diferentes ejemplos, cogidos al azar, que recientemente han ido saliendo en la prensa:

- El elevado coste que va a suponer el Museo Es Baluard para los ciudadanos, más de 2.000.000.000 de pesetas, de ello ya se hacía eco el periodista Sebastà Verd en el año 2001.³⁹
- El gran espectáculo mediático y show televisivo, a modo de gala de sábado noche, el día de la inauguración del Museo Es Baluard el 31 de enero de 2004.⁴⁰ También cabe destacar la dimisión de su directora a los pocos días de la inauguración.
- Un hecho ocurrido en mayo de 2004 fue el de la escisión de la *Associació Independent de Galeristes* (AIGAB), creándose una nueva a parte de esta la *Art Palma-Contemporani*. Esta fue debida a los manejos entre el presidente de la AIGAB, Joan Oliver “Maneu”, y Pedro Serra (Es Baluard), ya que el primero fue elegido por el segundo para valorar su colección privada que después se exhibiría en el Museo Es Baluard. La nueva asociación se constituyó para satisfacer “intereses culturales diferentes” y promocionar la “proyección internacional”.⁴¹
- La publicidad del Baluard parte siempre de los “grandes acontecimientos”: visita de la Familia Real, de Michael Douglas y Catherine Zeta-Jones, la diseñadora Agatha Ruiz de la Prada, el

tenista Carlos Moyà, visita de las autoridades civiles y militares, visitas de tasadores inmobiliarios, visita de Jordi Pujol y Marta Ferrusola... entrevistas al chef del restaurante, etc. Otro punto que llama la atención es el de la exclusión de los fondos del Museo de las obras de la Colección Serra.

- La polémica entre las diferentes fundaciones y diarios de Palma, algunas de ellas han amenazado con ir a los tribunales.
- La polémica entre el Ayuntamiento de Palma y la familia Miró, con la dimisión del director y retirada de obras de la fundación.
- La polémica entre diferentes miembros de la familia March para el control de la Fundación Bartomeu March Servera, pidiendo la intervención del ejecutivo. El Motivo la titularidad del cuadro de Francisco de Goya, titulado *La Duquesa de Osuna, Condesa de Benavente*, y el tríptico de Biniforani. Como resultado del conflicto dimite su director.⁴² También destaca la presentación de una colección de relojes deportivos en el museo, con la intervención de la presentadora y modelo Paloma Lago.
- La venta de viviendas vacacionales a la que se dedica Fundación Kühn y su patrocinio a eventos deportivos populares, como es el caso del III Torneo de Padel.
- Los conflictos entre la catedral de Palma y la Fundació Art de la Seu, que han provocado que la primera fase del proyecto de Miquel Barceló para la capilla de Sant Pere aún no esté acabado y por tanto no se puede visitar.

³⁹ VERD, S.: “El Baluard”, en el Diario de Mallorca, 22 de febrero de 2001, p.23.

⁴⁰ Se puede consultar las hemerotecas de los días anteriores y posteriores al gran acto.

⁴¹ TORÍO, M.: “El escándalo del Baluard remata la división de los galeristas en dos asociaciones”, en El Mundo, 14 de mayo de 2004, p.87.

⁴² Consultar hemeroteca de finales de junio y principios de julio de 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Palma territori Miró*, Ajuntament de Palma, Palma, 1996.
- AA.VV.: *Passat i present del Gran Hotel*, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1993. ÁVILA, A. (2003): *El arte y sus museos*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- BARRIUSO, Jorge: “Fundaciones, las guías del arte”, en *Descubrir el arte*, marzo de 2004, p. 66-70.
- BAUZÀ, A. (2004): *Es Baluard, any zero. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma*, Fundació es Baluard, catálogo de la exposición.
- BONET, J.M. y MADERUELO, J. (2003): *Museu d'Art espanyol contemporani. Fundación Juan March, Palma de Mallorca*, Fundación Juan March, Madrid.
- DELOCHE, Bernard (1985): *Museologica, contradictions et logique du musée*, Éditions W, Macon, 1987.
- DOLS RUSIÑOL, J. y otros (1972): *El museo de arte: proyecto de planificación, sus posibilidades en Barcelona*, Joven Cámara de Barcelona, Barcelona.
- Fundaciones culturales privadas: Registro y Protectorado del Ministerio de Cultura. Registros y Protectorados de las Comunidades*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.
- GARCÍA DÜTTMANN y otros (1996): *The End(s) of the Museum. Els límits del museu*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002): *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Ediciones Trea, Gijón.
- JUNCOSA, M.L.: “La Fundación Barceló”, en *Casa Viva*, n° 117, p.p. 122-127.
- LLABRÉS, J. y PASCUAL, A. (2004): *Es Baluard de Sant Pere i la Ribera del Moll*, Promomallorca s.l., Palma.
- MASOT TEJEDOR, J. y otros (2003): *Comentaris a la llei del Patrimoni Històric de les Illes Balears*, Lleonard Muntaner, Palma.
- MILES, R. y ZAVALA, M. (editores) (1994): *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*, London.
- Palau March Museu* (2003, Catálogo), Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca.
- ROJAS, R. y otros (1973): *Los museos en el mundo*, Salvat Editores, Barcelona.
- ROTGER, F. (2003): “Dos museos y un apellido”, en *Descubrir el Arte*, n°55, p.p. 80-85.
- HEMEROTECA: Diario de Mallorca, El Mundo el Día de Baleares, Última Hora, Diari de Balears y la revista Brisas.



EL PATRIMONIO INMUEBLE Y SU INTERVENCIÓN
AL SERVICIO DE LA INTERPRETACIÓN
Y EL OCIO CULTURAL

Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga

El empleo generalizado en nuestro tiempo de la expresión *consumo cultural*, aplicada entre otros casos a la relación entre el público y el patrimonio histórico, evidencia un panorama en el que las referencias culturales se asimilan con frecuencia a otro tipo de recursos de naturaleza puramente económica que vienen siendo utilizados por la denominada *sociedad de consumo*.

Los presupuestos de la *cultura de masas*, que han ido afectando a territorios cada vez más amplios de la creación artística, se han instalado con claridad no sólo en muchas de las iniciativas respecto a la gestión de ciertos bienes culturales, sino en la propia visión del sentido cultural que se reconoce al patrimonio: el riesgo de mercantilización y de búsqueda de unos objetivos marcada y preferentemente económicos en su manejo exige una respuesta por parte de los profesionales de la Historia —y de la Historia del Arte en particular— en defensa de la prevalencia de los aspectos significativos que poseen estos bienes, para así determinar —razonablemente— el modo de utilizar tales recursos culturales con cualquier otro objetivo que se juzgue necesario en un momento dado, siempre

que sea compatible y adecuado a los valores patrimoniales que se les reconocen, así como a sus condiciones o circunstancias particulares.

En este contexto, nuestra aportación aborda la reflexión acerca del porqué de algunas iniciativas que en las últimas décadas tratan de “poner en valor” determinados enclaves monumentales (arqueológicos/arquitectónicos), mediante la intervención restauradora y/o museográfica, actuando sobre los propios elementos históricos o repercutiendo en su ambiente.

Nos referimos al concepto *valorización* entendiéndolo como pretensión de acrecentar o patentizar los valores culturales inherentes a ciertos bienes inmuebles, y no desde la vertiente de los trabajos de difusión que sobre ellos puedan hacerse. Viene siendo cada vez más habitual que las actuaciones realizadas sobre los inmuebles a los que se asignan ciertos contenidos referenciales —históricos y/o culturales— se justifiquen en pretendidas necesidades (consecuencia de una demanda social, real o inducida), cuando en realidad son originadas por intereses vinculados a usos socio-empresariales (ocio, turismo¹) que poco tienen

¹ Ver SANTANA, A.: *Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?*. Barcelona, Ariel, 1997. Especialmente a lo largo de cap. 2 (págs. 27-52) se definen las tipologías y clasificaciones que dentro de la actividad turística se relacionan con la cuestión patrimonial. Respecto al fenómeno del turismo cultural destacan, entre otras, referencias como AA.VV.: *Cultural Tourism: Making it work. Planning and marketing for cultural tourism*. Sydney, 1991; y AA.VV.: *Tourism at World Heritage Cultural Sites*. Madrid, ICOMOS, 1993.

que ver con la naturaleza cultural que se reconoce nominalmente a los bienes utilizados, y sí con estrategias comerciales sometidas a las leyes de mercado².

RELACIONES ENTRE LA EVOLUCIÓN DE LOS CONCEPTOS DE PATRIMONIO, TUTELA, INTERVENCIÓN Y GESTIÓN, A PARTIR DE LA INFLUENCIA DE LA INTERPRETACIÓN

La aplicación de modelos de gestión influidos por la corriente de *interpretación* del patrimonio, ha tenido y sigue ejerciendo una influencia creciente en el modo de presentar, disponer, usar y conservar muchos inmuebles históricos, con evidentes consecuencias físicas y perceptivas para los enclaves monumentales a los que afecta; consecuencias que, a la postre, determinan su carácter presente o su evolución en el futuro.

En este sentido, la intervención restauradora constituye también un interesante campo de análisis. La restauración de arquitectura histórica, puesta al servicio de unos requerimientos tipológicos, formales o funcionales ajenos muchas veces a su especificidad cultural, se plantea en estas ocasiones contra las posibilidades de los propios monumentos para testimoniar sus contenidos, influyendo así en ellos, de manera radical y en muchos casos definitiva, tanto desde el punto de vista de su imagen, como de su significación, y vinculándolos irremoviblemente con un modo arbitrario y

nada científico de plantear su conservación. Contradiendo el axioma clásico en patrimonio histórico de que “el monumento es lo que significa”, será por el contrario, a partir de entonces, “lo que se ha querido hacer de él”.

Otro principio ya asentado en el reciente desarrollo de la gestión del patrimonio, y mucho antes en el tratamiento conservativo de los bienes culturales, es el enfoque individual que requiere cada uno de ellos³. El siempre deseable camino particular que ha de seguirse para alcanzar el estado más adecuado en el tratamiento de cada caso, no implica en absoluto la ausencia de una metodología, de un sistema o unos principios comunes⁴ que racionalicen y uniformicen en cierta medida el modo de acercarse a una realidad diversa en lo circunstancial, pero bastante homogénea en lo esencial. La singularidad de un bien cultural nunca será tal como para escapar a los presupuestos de valoración comunes al resto: todos deberían ser apreciados por cuanto significan, independientemente de cuales sean esos significados o el modo en que éstos se hacen patentes, y sin que deban ser motivo de minusvaloración sus características, físicas o estéticas, por ejemplo, lo que constituiría una evidente involución⁵.

Sin embargo, este deseo —que resulta hoy tan habitual— de particularizar cada problemática más allá de lo meramente procedimental, sirve en muchos casos para justificar la utilización de fórmulas

² Sobre esta cuestión existen numerosos estudios. Por su concreción y accesibilidad quisiéramos destacar el de BALLART, J.: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona, Ariel, 1997, en especial el epígrafe “Las grandes transformaciones del presente: «desarrollismo», mercantilización de las relaciones económicas y sociales, y turismo”, págs. 222-253. También SANTANA, A: *Supra cit.*, págs. 67-114, aborda los diferentes frentes de impacto del turismo; GÓMEZ DE LA IGLESIA, R. (dir.): *Valor, precio y coste de la cultura*. Vitoria, Xabide, 1999; GARCÍA HERNÁNDEZ, M.: *Turismo y conjuntos monumentales*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2003; o CASTRO MORALES, F., BELLIDO GANT, M.L.: *Patrimonio, museos y turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Universidad de Córdoba, 1998, por su específica perspectiva histórico-artística.

³ LA REGINA, F.: *Restaurare o conservare*. Napoli, Clean, 1984, pág. 83: “Non esiste una metodologia unica di intervento sulle fabbriche monumentali, poiché ogni criterio operativo è determinato dallo status della costruzione”.

⁴ NAVASCUÉS PALACIO, P.: “La restauración monumental como proceso histórico: El caso español, 1800-1950”, en *CURSO de Mecánica y Tecnología de los Edificios Antiguos*. Madrid, COAM, 1987, pág. 295: “no cabe legislar sobre teoría en aquello que la práctica exige una respuesta única para cada situación particular. Entiendo, sin embargo, que son necesarios, al menos de partida, unos criterios generales”.

⁵ MIARELLI MARIANI, G.: “Conocimiento y restauración”, *Cuadernos de la Alhambra* 26, 1990, pág. 20.

extremas que causan importantes alteraciones a los elementos patrimoniales sobre los que se aplican. Lo indeseable, a nuestro juicio, no es el grado más o menos elevado de transformación de un objeto histórico a raíz de la intervención restauradora, y por tanto de su contenido referencial; lo peor es la indefinición en la que este fenómeno se produce: no existe en numerosas ocasiones una base teórica, una reflexión, unos criterios o unos principios (potencialmente contrastables, corregibles y por tanto mejorables) sobre los que plantear y justificar la tendencia a actuar en uno u otro sentido, y por tanto no existe posibilidad de adoptar una postura crítica ante la misma si no es contra su propia indefinición. La subjetividad a la hora de analizar las circunstancias que afectan a un inmueble, implica la imposibilidad de juzgar cualquier propuesta de intervención, y anula (o al menos sitúa en el mismo plano de arbitrariedad) su posible corrección.

Durante la década de los '80 y primeros '90 una parte importante del debate teórico en el ámbito del patrimonio y su conservación se centró en los límites de la manipulación de los bienes culturales, en lo que se podía y no se podía hacer con ellos, abundándose en la propia especificidad de sus características⁶. En la actualidad, entendemos que parecen no importar tanto esos límites: se han traspasado tantas barreras que pese al estupor de muchos, algunos han demostrado que todo es posible y casi siempre inevitable e irreversible.

En general, los historiadores, cansados de luchar en la defensa de unos pocos

bienes culturales, han contemplado impotentes como sucumbían otros elementos de interés patrimonial, precisamente aquellos de mayor fragilidad a causa del no-reconocimiento universal de sus valores, y también por la influencia de una Historia del Arte tradicional que exigía componentes de singularidad muy marcados, los cuales rara vez están presentes si tenemos en cuenta el extenso conjunto de bienes con significación cultural relevante y susceptible de considerar hoy.

Por otra parte, en teoría, la legislación ha venido imponiendo unas exigencias de tutela y conservación cada vez mayores, donde incluso los procedimientos de declaración —como requisito de eficacia para la aplicación de las obligaciones que impone la ley— constituyen en sí mismos una dificultad y un esfuerzo extraordinario que se sustrae a las posibilidades de atención a los bienes que ya forman parte integrante del patrimonio reconocido. Los poderes públicos, responsables de su tutela, han constatado que frente a la imposibilidad de detener la destrucción o la dificultad de gestionar y proveer las inversiones necesarias para el mantenimiento y conservación de un acervo patrimonial tan amplio en número y tan complejo, cabía la solución de compromiso de concentrar sus esfuerzos en la atención hacia un más reducido muestrario de ejemplos representativos de bienes que aparentasen mayores posibilidades de protección efectiva, y así procurar una defensa más eficaz del patrimonio catalogado.

Menos pero mejor. en esa fórmula podría resumirse la tendencia actual de mu-

⁶ En España son referencias básicas autores como los que se citan a continuación, de los que destacamos algunos de sus trabajos en relación con el tema que nos ocupa. FERNÁNDEZ ALBA, A.: *De varia restauratione. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico*. Madrid, Celeste, 1999; MUÑOZ COSME, A.: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989; RIVERA BLANCO, J.: "Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia", en *TEORÍA e Historia de la restauración*. Madrid, Munilla-Lería, 1997, págs. 102-169; NAVASCUÉS PALACIO, P.: "La restauración monumental: el caso español, 1800-1950", en *CURSO de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*. Madrid, COAM, 1987, págs. 285-329; MORA ALONSO-MUÑOYERRO, S.: *La restauración arquitectónica en España: criterios y teorías (1840-1936)*. Madrid, S. Mora, 2002; ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995; CAPITEL, A.: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid, Alianza, 1988; GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.: "El monumento, documento y arquitectura. Apuntes sobre su posible restauración objetiva", en *RESTAURACIÓN arquitectónica II*. Universidad de Valladolid, 1998, págs. 45-58.

chas de las administraciones competentes en el panorama español a juzgar por la ralentización que se viene produciendo en los últimos años a la hora de tramitar expedientes de declaración, y que coincide paradójicamente con un momento en el que concurren otras circunstancias que en principio debieran imponer una dirección contraria. Entre otras, podrían señalarse: el aumento de elementos susceptibles de ser considerados dada la ampliación de temáticas de interés patrimonial (lo etnológico o lo técnico-científico, por ejemplo); el desarrollo del aparato legislativo, institucional y administrativo en relación con la tutela del patrimonio; el acrecentamiento del interés por parte del público hacia la cultura; o el crecimiento de la inversión pública en este campo y la creciente participación empresarial en numerosas iniciativas relacionadas con los bienes culturales, etc.

En otro sentido, la sociedad occidental, cada vez más ajena a los conocimientos, usos y principios de la cultura tradicional, reclama —a veces irresponsablemente— una utilización y una rentabilidad social cada vez más diferente y exigente de sus propias necesidades, que a veces ya no están tan ligadas al conocimiento científico y aún menos a la afición erudita como en otro tiempo, sino que van en relación con el desarrollo de lo que hoy llamamos *ocio cultural*, ligado a los hábitos de consumo, al turismo de masas y a la mercantilización en general de cualquier tipo de recursos, entre ellos los patrimoniales, que se ven forzados así a una adaptación para facilitar su accesibilidad al gran público, a admitir usos ajenos a su propia especificidad, y a dotarse de unas condiciones de espectacularidad que los hagan más atractivos para el público en general y más diver-



Fig. 1. “Comfort & Safety” (2000).
Dimitris Tsoublekas.

sificadas y mayores sus posibilidades de explotación comercial⁷.

En este sentido, podría resultar ilustrativo el montaje fotográfico “Comfort & Safety” de Dimitris Tsoublekas (Fig. 1), como metáfora del ideal actual de *puesta en servicio* de los bienes culturales, aún a costa de su desnaturalización.

Es verdad que, en muchos casos, ello ha permitido la *puesta en valor* de unos elementos que de otra manera, dada su carga, serían difícilmente mantenidos, y habrían acabado por abandonarse y desaparecer, pero también es cierto que la escalada en la adaptación cada vez más forzada de ciertos bienes culturales a todo tipo de usos, ha repercutido en una cierta *banalización*: algunos se han vaciado de contenido para —en muchas ocasiones— pasar a constituir una simple referencia de marca, o un recurso que quizá pueda seguir teniendo sentido cultural, pero sin que este suponga necesariamente una vinculación / limitación en el modo en que se produce su explotación⁸.

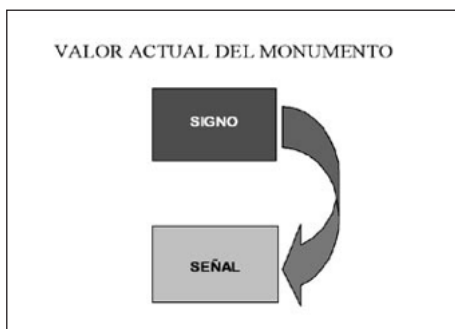
Siguiendo la explicación que F. Choay⁹ da a este proceso, podríamos

⁷ A este respecto ver MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. “Patrimonio y Turismo. Del Monumento al Parque Temático”. Mérida. *Ciudad y Patrimonio. Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo*, n° 4, Madrid, 2000.

⁸ Ver CHOAY, F.: *L'allégorie du patrimoine*. Paris, Editions du Seuil, 1992; “Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural”, *Arquitectura Viva* 38, 1994.

⁹ CHOAY, F.: “Alegoría del patrimonio: monumento y monumento histórico”, *Arquitectura Viva* 33, 1993, pág. 19.

establecer que en la actualidad el monumento ha pasado de constituir un SIGNO a convertirse en SEÑAL: ya no se le asigna un sentido histórico superior ni un significado preciso por tanto, sino que sirve principalmente como forma de expresión que trata de dar respuesta a inquietudes del hombre actual. Supone por tanto, desde el punto de vista patrimonial, una postura ahistórica también que minimiza y trivializa el vasto contenido referencial objetivo que, de otro modo, sería posible interpretar a partir –por ejemplo– de la arquitectura del pasado.



Así pues, con el transcurso de los años '90, la clave del debate entre los patrimonialistas ya no es tanto qué se puede hacer y qué no con el patrimonio, sino como conciliar la irrenunciable defensa de la integridad física y significativa de los bienes culturales con su creciente utilización como recurso empresarial. Y de qué modo, aprovechando la predisposición de la población a acercarse y “usar” el patrimonio, podría encauzarse dicho acceso para asegurar su mantenimiento, y sobre todo para mejorar su conocimiento, no sólo de los propios bienes sino del contexto sociohistórico en que fueron creados, caso de perdurar.

El principio de *sostenibilidad*, surgido ante las muestras de agotamiento de los recursos naturales en los '70, se plantea

entonces abiertamente en relación con los bienes culturales, entendidos ahora como recursos para el consumo cultural; quienes defienden este cambio en la orientación de la gestión del patrimonio no sólo están persuadidos de que hay que imponer ciertas limitaciones a su explotación, sino de que hay que desarrollar nuevas estrategias que estén mejor adaptadas a las circunstancias del presente, y que sirvan de alternativa a la comercialización salvaje y a la *cosificación*¹⁰ de la cultura.

En general, aun asumiendo la derrota frente a la que hoy parece imparable tendencia hacia la especulación, la mercantilización, y la terciarización de la actividad productiva (que tan graves consecuencias tiene sobre la cultura tradicional y sobre buena parte de los bienes patrimoniales), se tratan de compensar sus consecuencias negativas estudiando las posibilidades de reconducir el desarrollo de iniciativas en el campo del patrimonio hacia soluciones menos lesivas para la integridad significativa de los bienes culturales¹¹.

NUEVAS PROPUESTAS DE ACERCAMIENTO AL PATRIMONIO Y SU REPERCUSIÓN EN LA INTERVENCIÓN DE LOS BIENES INMUEBLES: LOS PARQUES ARQUEOLÓGICOS

Una de las pautas que caracterizan el desarrollo del concepto de patrimonio ha sido la progresiva ampliación, a lo largo del siglo XX, del interés por el espacio que rodea a los bienes culturales. Desde L. Torres Balbás y G. Giovannoni a la Carta de Venecia (1964), y más tarde la Declaración de Ámsterdam (1975) o la Convención de Granada (1985), entre otras, han insistido de manera creciente en la importancia de considerar no ya el entorno como espacio perimetral de los

¹⁰ AYÁN VILA, X.M. (coord.): *Curso de especialización en gestión arqueológica del patrimonio cultural*. Módulo 1. Teoría de la gestión del patrimonio cultural: una aproximación. Universidad de Santiago de Compostela, 2001, pág. 40.

¹¹ MORALES MIRANDA, J.: *Guía práctica para la interpretación del Patrimonio: el arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*. Sevilla, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 1998.

monumentos, sino el ambiente, el tejido urbano y el paisaje natural y humano donde cobra sentido la pieza singular, el fragmento que integra parte de un conjunto, del mosaico que es la cultura que lo explica y que es posible testimoniar de modo más o menos certero gracias a la pervivencia del mayor número de testimonios posibles. La arqueología espacial ha tenido también un importante papel en esta evolución y, que duda cabe, también la antropología y la etnología.

El interés que, a nivel general, la historia, el arte y la arqueología han suscitado en la población durante las últimas décadas, ha estado marcado por un acercamiento más o menos superficial —o referencial en ocasiones— a determinados aspectos, y motivado incluso por realidades bastante alejadas del conocimiento científico: los estudios de ámbito exclusivamente local, o la construcción/reconstrucción de nuevos/viejos paradigmas históricos, por ejemplo, ha propiciado un cierto afán por “rescatar” a través de la puesta en valor, elementos culturales que hasta entonces permanecían desatendidos, por lo general monumentos extensos, yacimientos arqueológicos o paleontológicos, o lugares de interés etnográfico. Lo que hasta entonces sólo generaba atención para la ciencia, se convierte ahora (merced a esas otras circunstancias, y a la necesidad inducida por la publicidad) en objeto de interés aficionado, que según el caso propicia unas expectativas ligadas al consumo y al turismo que

ofrecen la oportunidad de desarrollar iniciativas de investigación, intervención reconstructiva, musealización, etc.

Se habla entonces de nuevos espacios para nuevos usos, de renovación de métodos expositivos, de adecuación del patrimonio a necesidades y hábitos sociales nuevos, y se ponen en marcha experiencias que utilizan el bien cultural —monumento, conjunto, centro y sitio histórico, o yacimiento arqueológico— como recurso que por lo general va mucho más allá del tradicional recorrido monumental, y que se asimila a la filosofía de la *interpretación*¹², donde la experiencia personal (de fuerte contenido emocional al estar basada en la espectacularidad, la diversión, o en recursos activos de experimentación directa para propiciar la identificación / interacción del visitante con las características propias del contexto histórico que se ilustra) son prioritarias frente a la tradicional transmisión de conocimientos.

El caso quizá más representativo es el de la conversión de yacimientos o zonas arqueológicas en *parques arqueológicos*¹³, reciente y escasamente regulados legislativamente en España¹⁴, donde se combinan el espacio histórico (relacionado con lo que se ha dado en llamar *paisaje cultural*¹⁵) y sus testimonios más o menos fragmentarios, con la dotación de diferentes tipos de instalaciones.

De este modo se consigue conjugar la protección y gestión del bien, con la función didáctica apropiada para comprender la interpretación del sitio y sus

¹² TILDEN, E: *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1957.

¹³ Sobre su definición en España, ver QUEROL, M.A.: “Filosofía y concepto de parque arqueológico”, en *SEMINARIO de Parques Arqueológicos (1989)*. Madrid, ICRBC, 1993, págs. 16-22.

¹⁴ Aunque ya en 1986 el Ministerio de Cultura redactó un Plan Nacional de Parques Arqueológicos (sin apenas repercusión a la postre), y pese a que algunas leyes autonómicas contemplaban la creación de estos parques (Ley 4/1990, de 30 de mayo, de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha; Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria), tan solo han sido desarrolladas normas específicas en el caso de Castilla-La Mancha (Ley 4/2001, de 10 de mayo, de Parques Arqueológicos), que ha servido para poner en marcha recientemente una red que abarca por el momento cinco parques. De manera similar la Xunta de Galicia puso en marcha en 2001 la creación de cuatro de estos parques integrados en la Red Gallega de Patrimonio Arqueológico: *NUEVOS espacios para nuevas necesidades: centros de interpretación del patrimonio arqueológico en Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pág. 15.

¹⁵ “Representación combinada de la labor de la naturaleza y el hombre”, según la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial de la UNESCO de 1992.

circunstancias, además de con la necesidad de desarrollar actividades ligadas a las posibilidades de fruición y al ocio adecuadas a las peculiaridades del carácter histórico del emplazamiento. Tutela y gestión del bien cultural / didáctica / ocio, son por tanto las tres variables que intervienen principalmente en este tipo de iniciativas, además del factor explotación económica del recurso cultural, que funciona o bien como motivación para la puesta en marcha del proyecto (cuando surge de la iniciativa privada) o como fuente de financiación que permite hacerlo viable desde el punto de vista económico y que sirva como factor de desarrollo o revitalización social¹⁶ (generalmente cuando su gestión es pública). A. Orejas¹⁷ propone para la organización de los parques arqueológicos unos criterios que combinan la atención tanto a aspectos patrimoniales como científicos, y unas directrices basadas en los principios de representatividad, delimitación, integración de las variables espacio-temporales y morfo-funcionales, y la articulación en torno a uno o más ejes temáticos.

El mejor modo de conservar un bien patrimonial es darle utilidad: este es un principio básico en el cuidado de la arquitectura histórica desde E. Viollet-le-Duc. Así pues, la primera justificación para desarrollar este tipo de proyectos de parque arqueológico es propiciar su uso, vinculado en principio y de modo fundamental con la vertiente expositiva¹⁸. Para hacerlo posible, es habitual intervenir arquitectónicamente en los yacimientos, unas veces disponiendo nuevas instalaciones (centros de interpretación, habilitación de caminos y emplazamientos para establecer itinerarios, etc) y otras reconstruyendo estructuras arqueológicas mediante intervenciones que quieren

potenciar la legibilidad del sitio, acrecentar sus efectos monumentales y así incrementar sus valores tanto de uso como de consumo. Estos trabajos resultan más habituales en yacimientos con buen estado de conservación, cuya existencia conoce el público en general y son reconocidos por tanto como de especial relevancia, los que poseen un emplazamiento destacado por cualquier motivo, o los que presentan unas características excepcionales por su monumentalidad, ya sea desde el punto de vista paisajístico, urbanístico o constructivo.

En cambio, otras veces se adecuan para uso expositivo (y turístico) yacimientos degradados, precisamente para contrarrestar esta circunstancia o su tendencia al avance del deterioro, por no haber recibido hasta entonces los necesarios cuidados de mantenimiento. En algunos casos, las intervenciones destinadas a solventar estos u otros problemas de conservación van en detrimento de la legibilidad de su complejidad significativa, y por tanto tienen como consecuencia una rebaja del valor cultural que se les podría reconocer en el futuro, algo claramente contradictorio con la motivación última del deseo de preservar dichos bienes.

Existen por tanto enormes diferencias entre la atención que reciben aquellos inmuebles que se decide intervenir y los que no reciben cuidado alguno. ¿Qué justifica la decisión de su diferente tratamiento, o de la finalidad a la que se destina, y de la dotación económica que se concentra en estas intervenciones? ¿Es quizá parte de una política de concentración de recursos en unos pocos elementos señeros, que no siempre son los más representativos desde el punto de vista histórico? (argumento utilizado an-

¹⁶ BALBÉ MALLOL, X.: "Financiación y gestión integrada de un parque arqueológico", en *SEMINARIO de Parques...* op. cit., págs. 115-119.

¹⁷ OREJAS SACO DEL VALLE, A.: "Los parques arqueológicos y el paisaje como patrimonio", *Arqueoweb* 3 (1), 2001, pág. 7.

¹⁸ QUEROL, M.A.: "Filosofía... op. cit., pág. 21: "...mientras un Museo de sitio «interioriza» un yacimiento, un Parque Arqueológico «exterioriza» un Museo".

teriormente quizá en la declaración de bien cultural, que acaba sirviendo también para justificar la intervención que se ejecutará en ellos).

Pero en la mayor parte de los casos, su adecuación está motivada por la posibilidad de explotarlos para el consumo, forzándolos o reduciéndolos en muchos casos a su versión más superflua, desideologizada, banal, formalista (frente a contenidista), idealista (paradójicamente la apreciación crítica de operaciones de mistificación surge casi siempre de quienes se oponen a las pretensiones de salvaguarda del sentido referencial a los testimonios del pasado que hacen los historiadores) y por tanto alienable. Lo referencial se reduce exclusivamente en la práctica al pasado anecdótico y circunstancial, cambiante y superficial que es fiel reflejo no del contexto en el que surgió, ni siquiera del pensamiento que lo juzga, sino de los intereses, “necesidades” y preferencias de quienes lo manipulan, al que se añaden planteamientos de tipo emocional agudizados por mecanismos de potenciación sensorial y de espectacularidad, ligados casi siempre a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías o las corrientes de preferencia en el consumo.

Así pues, lo antiguo, sobre todo el testimonio histórico con mayor posibilidad de suscitar interés, como es el inmueble, será objeto de un aprecio y un acercamiento paralelo al deseo de intervención sobre el mismo. Su atención crece, porque también crecen sus posibilidades de uso, y de abuso.

Las corrientes de interpretación han ido ganando terreno desde los '50 como evidencia el surgimiento y proliferación de los ecomuseos¹⁹, primero en relación con lo natural-cultural, luego respecto al resto de *productos culturales* ('producto' entendido en este caso como resultado de un proceso humano, no como

bien de consumo procedente de un proceso productivo ligado al mercado), no hace sino ampliar -forzando en muchos casos- el panorama de aplicación de estas posturas. Los profesionales de la Historia y la Arquitectura asumen este nuevo planteamiento; la sociedad se hace eco del fenómeno y genera mayor demanda, y los poderes públicos, persiguiendo fundamentalmente objetivos en relación con el desarrollo económico, apoyan, fomentan e incluso diseñan y ponen en marcha iniciativas que alimentan este circuito.

El patrimonio inmueble será entonces objeto de la aplicación de unos planteamientos proyectivos cada vez más agresivos que se contraponen a la tendencia que durante el siglo XX había generado una creciente atención a la inocuidad y reversibilidad de las estrategias y procedimientos de protección e intervención. Ahora el resultado final justifica casi cualquier dirección impuesta a la obra histórica o procedimiento establecido con este objetivo. Mayor interés por la Historia y sus testimonios, sí, pero un interés determinado, subjetivo, parcial, errático a veces, individual y personalista, difícilmente justificable más allá de las circunstancias puntuales del momento que lo generan y que determina definitivamente el bien cultural para el futuro, tanto en su materialidad como en su significación: la huella del presente, de la interpretación presente que por regla general enriquece el resto testimonial, deforma la materia del fragmento y altera la legibilidad que poseía previamente a la intervención.

La práctica de remodelaciones y reconstrucciones abusivas de muchos monumentos (abusivas porque va mucho más allá de las necesidades de conservación y de rehabilitación), de sacrificio de valores históricos en pro de los de contemporaneidad (tachando de reacciona-

¹⁹ DUCLOS, J.C.: “Les écomusées et la nouvelle muséologie”, en *ACTES des Premières Rencontres Nationales des Écomusées*, 1986, págs. 66-71.

rias las voces críticas contra tal actitud) culminan en la propuesta del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España de reformar el art. 39.2 de la LPHE²⁰ de modo que se admita la reconstrucción más allá del principio de anastilosis, no ya para flexibilizar una norma que en algún caso pudiera obstaculizar la resolución de problemas extremos (algo poco probable a juzgar por la redacción del artículo, garantista en cuanto a prever las acciones que requiera la solidez o el mantenimiento, sean cuales sean), sino para impedir la interpretación extrema de la ley por parte del poder judicial que conduzca a sentencias como la del Tribunal Supremo en el caso del teatro de Sagunto²¹. Es un paso más en la tradicional –y falaz– identificación entre conservación y reacción²².

Los argumentos para avanzar por derroteros que en restauración arquitectónica parecían definitivamente abandonados, se expresan cada vez más abiertamente. A veces de nuevo bajo justificaciones de naturaleza idealista (a vueltas otra vez con el asunto de la identidad), que resultan –cuanto menos– controvertidas en sí mismas y por sus consecuencias en los bienes culturales que se ven afectados²³.

Proponemos dos ejemplos que hacen evidente esta nueva consideración del pasado, nada uniforme por otro lado. Son experiencias con distinto planteamiento teórico y metodológico, que

afectan a testimonios de diferente naturaleza y circunstancias, donde también se persiguen objetivos funcionales diversos. Uno está en relación con la creación de parques arqueológicos sobre yacimientos; otro afecta a un elemento arqueológico/arquitectónico en el cual, debido a su singularidad y como respuesta al aislamiento y degradación ambiental en que se encuentra, es tratado de forma no convencional, insólita, desproporcionada o incoherente respecto a los valores reconocidos precisamente en su consideración patrimonial, con fines monumentalistas y con un sobrevenido aprovechamiento museístico.

Conviene recordar que el concepto de intervención mínima ha sido uno de los principales criterios enunciados en restauración arquitectónica a lo largo de la segunda mitad del siglo XX –sobre todo a raíz de la Carta de Venecia (1964)– y con gran aceptación (al menos en el plano teórico) por parte de los restauradores; tanto en las cartas de Nara (1994) como de Cracovia (2000) se lo asocia con el principio de *autenticidad*. En esta última, además, se pone especial énfasis en cuidar binomio “intervención mínima” / “autenticidad” al respecto del patrimonio arqueológico, dada su vulnerabilidad, y proponiendo “que la intervención se contextualice en el territorio y en el paisaje siguiendo un plan general, evitando hipertrofias, desequilibrios o desviaciones como

²⁰ HERNÁNDEZ PEZZI, C.: “La arquitectura como archivo vivo de patrimonio y cultura”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 50, octubre 2004, pág. 46.

²¹ PÉREZ ESCOLANO, V.: “La conservación y restauración del patrimonio inmueble en España. El caso del Teatro Romano de Sagunto”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 50, octubre 2004, pág. 61: “...los efectos perversos de la Ley, sustentada en las demandas nacidas desde esas posiciones reaccionarias, amparadas por administraciones gobernadas por la derecha, derivaron en la sentencia condenatoria del Tribunal Supremo”.

²² HENARES CUÉLAR, I.: “La Historia del Arte como instrumento operativo en la gestión y protección del Patrimonio”, en CASTILLO OREJA, M.Á. (ed.): *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid, Visor, 1998, pág. 83: “una de las grandes y falsas imputaciones contra el pensamiento conservacionista es la de su carácter reaccionario, algo que si no es cierto en sus orígenes, en modo alguno lo es tampoco en su momento actual”.

²³ Ver la reflexión que hace al respecto CASTILLO RUIZ, José. “Molinos frente a catedrales: el patrimonio histórico como factor de desarrollo y la Historia del Arte”, en *ACTAS del XIV Congreso CEHA*, 2002, vol. 3. Universidad de Málaga (en prensa). El autor cita a G. Carbonara en su denuncia de los peligros que supone la reactivación de métodos que revalidan hoy la práctica de la repriminación bajo nuevos subterfugios, principalmente de tipo conservativo: CARBONARA, G.: “Restauro fra conservazione e ripristino: note sui piu'attuali orientamenti di metodo”, *Palladio* 6, 1990, págs. 65-68.

esas despreciables formas de homología debidas a su uso predominantemente turístico”²⁴.

INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO/ ARQUITECTÓNICO Y ARQUITECTURA DE NUEVA CREACIÓN

Cuando P. Gazzola²⁵ esgrimió sus razones para reconstruir el puente de Castelvecchio en Verona –destruido durante la II Guerra Mundial– cuyas obras proyectó y dirigió, para vulnerar la premisa de no-reconstrucción de una obra original de ladrillo donde la anastilosis no era admisible según los criterios de la entonces vigente Carta de Atenas de 1931, su justificación se basó en el hecho de que lo faltante no era lo esencial: para Gazzola la estructura de arranque y sostén del puente constituía lo realmente esencial (y no el resto de estructuras de carga o sostenidas), como esencial le resultaba que el puente formase parte de un complejo más amplio que si se conservaba (muralla urbana y castillo) y en el cual dichos elementos difícilmente podían seguir siendo significativos y valorados si no se lograba recuperar lo necesario para poner en evidencia las relaciones ambientales, panorámicas, funcionales y volumétricas originales. Con el fin de evitar la falsificación, Gazzola proponía el empleo de la tradicional masa muraria latericia, pero en este caso sin decorar.

G. Cultrera²⁶, en 1952, se preguntaba porqué no es lícito acabar edificios históricos incompletos por inacabados o por causa de posteriores daños: si se sabe cómo y se puede... Además nos recuerda que muchos de estos monumentos se realizaron en parte o se completaron muy posteriormente a la época en que fueron proyectados por primera vez, caso

–y cita como ejemplo – del Duomo de Milán,. El entonces joven arquitecto demostraba a nuestro juicio una comprensión ahistórica del tiempo, como sucesión indeterminada de momentos, sin que exista diferencia sustancial entre los que pertenecen al pasado o al presente. Se sitúa en el mismo plano o al menos en otro semejante desde el cual sería posible reiterar, recuperar o continuar el propio acto creativo, coincidiendo básicamente con los criterios de la restauración crítica y las tesis de C. Brandi.

Son muchos los arquitectos restauradores que actualmente adoptan una postura similar: la arquitectura contemporánea es o será tan patrimonial como la de los edificios del pasado, y por tanto la actualización de éstos no es sólo lícita sino conveniente; consideran que se aleja así el fantasma del anacronismo y se contribuye a reparar la fractura que detectan entre arquitectura, cultura y sociedad.

Si los grandes monumentos singulares centraron los procesos de restauración reconstructiva durante el siglo XIX y los albores del XX, y los conjuntos históricos lo hicieron preferentemente en las décadas centrales del siglo pasado, los yacimientos arqueológicos constituyen el ámbito más característico de los actuales trabajos de reconstrucción, dado que en ellos se dan las condiciones de falta de solidez y de desmembramiento de fábricas originales que es posible recomponer con suficiente facilidad, porque en muchos casos estos trabajos se realizan inmediatamente después de su recuperación por excavación y no poseen por lo general una imagen asentada en la memoria colectiva, porque su legibilidad es muy reducida para un público no especialista que sólo percibe ventajas en la recomposición arquitectónica a partir de indicios planimétricos, por

²⁴ CRISTINELLI, G.: “Fundamentos, fines y ámbitos de la intervención para la conservación en la Carta de Cracovia”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 50, 2004, pág. 62.

²⁵ PEROGALLI, C.: *Monumento e metodi di valorizzazioni*. Milano, 1954, págs. 115-116.

²⁶ CULTRERA, G.: *Estetica dell'edilizia e dell'urbanistica*. Catania, 1952.

ejemplo, y porque tanto la ciudadanía como los poderes públicos tienen una conciencia más cercana a las ventajas indirectas que pueda reportar la explotación de estos recursos desde el punto de vista económico que el valor cultural que puedan representar. En definitiva: el patrimonio arqueológico será principal piedra de toque en las iniciativas que propugnan mayor “pluralidad y libertad de actuación”²⁷ frente a cualquier intento de limitación a priori.

Sea como fuere, la mayor parte de los enclaves arqueológicos de cierta entidad monumental han experimentado —y lo siguen haciendo— importantes procesos de reconstrucción en todo el mundo: piénsese en yacimientos o en algunos de sus monumentos como Teotihuacán, Ágora de Atenas, Foro Romano, Madinat al-Zahra’, Gerasa, Ammán, Babilonia, Persépolis o un largo etc. de ejemplos en los que la reconstrucción se explica (justificadamente o no) por la potencialidad monumental de los restos conservados o descubiertos. Aunque los criterios para llevar a cabo estas reconstrucciones de ruinas arqueológicas son tan variados como las tendencias en materia de restauración arquitectónica, en el caso que se expone a continuación el objetivo ha sido la consecución de una “réplica naturalista” en el sentido de obras como las realizadas en Éfeso por A. Bammer durante los años ’60 y ’70 del s. XX²⁸, excediendo en ocasiones el habitual repertorio de modalidades de anastilosis al uso.

De cualquier modo, en el caso de los llamados parques arqueológicos, la prin-

cipal motivación es lograr una utilización didáctica del yacimiento dotándolo de una infraestructura museográfica e interpretativa suficiente, de modo que resulte así apto para admitir una determinada presión antrópica (visitas más o menos masivas y otros usos no convencionales ligados al turismo, el ocio, el espectáculo o el consumo, por ejemplo, en cuyos circuitos ha de integrarse necesariamente, pero siempre con total responsabilidad para evitar la deriva hacia su conversión en un *parque temático*²⁹) y que sea complementario de otros recursos —fundamentalmente culturales— presentes en ese mismo territorio. Para alcanzar tales logros parece oportuno contar con la experiencia europea³⁰ en este campo, donde por otra parte y en lo que respecta al enfoque de las restauraciones existe mayor flexibilidad³¹.

COLONIA ULPIA TRAIANA (XANTEN, ALEMANIA)

En el limes renano, Trajano fundó en el siglo II d.C. la que sería la colonia romana situada más al norte del Imperio, ribereña del paleocauce del Rhin y junto a la actual ciudad de Xanten. Destruída en el siglo IV, en 1973 surgió la idea de hacer de sus vestigios un parque arqueológico, que abrió sus puertas en 1977. Lo componen tres unidades: el parque propiamente dicho (el recinto amurallado de la ciudad romana), el museo y las termas mayores (ambos situados extramuros).

Lo que hace particularmente interesante este proyecto, y que lo diferencia de otros quizá más conocidos es el

²⁷ MUÑOZ COSME, A.: “La actuación arquitectónica en el parque arqueológico”, en *SEMINARIO de Parques... op. cit.*, págs. 110-111.

²⁸ GIZZI, S.: “Arquitectura y arqueología: lectura y tratamiento de restos arqueológicos”, en RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del patrimonio*. Universidad de Valladolid, 2003, págs. 191-192.

²⁹ AGUAYO DE HOYOS, P.: “Conservación y musealización de sitios arqueológicos”, en MATOS DE SILVA, F. (coord.): *Conservação e intervenção em sítios arqueológicos e monumentos históricos*. Porto, Universidade Portucalense, 2002, pág. 115.

³⁰ SANTACANA, J.: “Los parques arqueológicos en Europa. Noticia de unos espacios didácticos desconocidos hasta ahora en España”, *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales* 3, 1995, págs. 100-112.

³¹ RIVERA BLANCO, J.: “La restauración monumental en España en el umbral del siglo XXI. Nuevas tendencias: de la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia”, en RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Nuevas... op. cit.*, pág. 204.

hecho de que el propósito inicial de gestionar el yacimiento como parque arqueológico es anterior a las intervenciones que en él se realizaron. Casi todos los parques arqueológicos son reconversiones de yacimientos, en parte o del todo excavados y/o restaurados antes de prever cualquier uso más allá de la potencial contemplación una vez culminados los trabajos de investigación arqueológica; en C.U.T., la excavación sistemática, la investigación y el resto de trabajos realizados o proyectados para el futuro tuvieron desde su inicio el propósito de servir para el montaje del parque arqueológico, disponiendo desde entonces las medidas e instalaciones necesarias para proporcionar al visitante el mayor conocimiento posible sobre el medio, la ciudad antigua y la cultura y circunstancias de la época a la que corresponde el yacimiento.

El conflicto que se plantea en la mayor parte de las intervenciones sobre restos arqueológicos, se resuelve aquí previamente, al menos en líneas generales, ya que se deja flexibilidad suficiente para adecuar las directrices adoptadas a las oportunas salvedades. El punto de partida es la recuperación de la forma urbana, de un modo esquemático: el perímetro amurallado y el trazado viario, por medio de su señalamiento en planta o en alzado; en lo que se refiere a este último, se hace puntualmente con procedimientos constructivos, replicando por analogía las fábricas que cimientan, arranques, o elementos constructivos suficientemente documentados prueban que existieron en ese punto concreto³².

A diferencia de lo que suele ser habitual en las anastilosis, donde la autenticidad de las fábricas originales se salva mediante la introducción de testigos (ya sean materiales, aparejos, texturas o



Fig. 2. Colonia Ulpia Traiana (Xanten).
Templo del puerto.

elementos diferentes de aquellos o claramente modernos), dejando claro que la restitución corresponde a una fase diferente en la trayectoria del monumento, en este caso la ciencia y sus recursos para explicar el pasado a través de la réplica se ponen al servicio del mimetismo respecto a la apariencia original sólo de aquellos aspectos precisos que se juzga puedan facilitar el didactismo que se persigue con el montaje, y no del resto de detalles. Pese a la utilización de materiales de naturaleza similar a los originales, la autenticidad se salva por la propia explicación del proyecto, que siempre es previa a la visita y está presente a lo largo de la misma (la sinceridad neutraliza la impostura).

Pero el principal recurso para evidenciar esta realidad consiste en elegir la reconstrucción de perfiles incompletos de edificios que sería imposible para cualquier mentalidad, por muy poco versada que esté en arquitectura antigua, entender como originales. El resto monumental se reconstruye -o replica más bien, a partir de las evidencias halladas- de tal modo que resulta a simple vista de una "espontaneidad imposible", clarificando así su sentido interpretativo y transmitiendo al espectador no sólo el conocimiento referencial y simbólico

³² Alemania es pionera en la práctica de la reconstrucción monumental a escala real en yacimientos arqueológicos y su experiencia se remonta a los trabajos realizados en la fortificación romana de Saalburg desde 1898. Ver BIDWELL, P.: "Exhibición, interpretación y reconstrucción de la muralla de Adriano", en *GESTIÓN del Patrimonio Cultural. La transmisión de un legado*. Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2002, pág. 239.



Fig. 3. Colonia Ulpia Traiana (Xanten). Puerta sur.



Fig. 4. Colonia Ulpia Traiana (Xanten).
Recinto y torres de la muralla.

de la arquitectura de una determinada época, sino la intención ejemplificadora con la que estas *maquetas* a escala 1:1 –levantadas sobre parte del emplazamiento del elemento original y con el máximo rigor científico³³– han sido concebidas por los diseñadores del proyecto museográfico: se juzgan como el mejor medio para responder a los interrogantes del público visitante acerca del contexto histórico, ya que no es posible que éste encuentre respuesta satisfactoria en la contemplación de unos vestigios excesivamente fragmentarios que sólo resultarían significativos para el especialista.

El hecho de que la reconstrucción, pese a su aparente rotundidad, suponga por lo general apenas un pequeño porcentaje del antiguo edificio (e ínfimo respecto a la extensión total del yacimiento), deja la puerta abierta a futuras investigaciones así como a nuevos planteamientos de actuación, y por tanto –de algún modo– la reconstrucción resulta físicamente inocua para ese amplio porcentaje espacial no alterado.

Es el caso que se puede apreciar en la Fig. 2, donde del templo se ha reconstruido únicamente uno de los ángulos de la perístasis, pero desde el podio hasta el frontón, de modo que pueda ser mentalmente completado el resto del volumen exterior por parte del espectador, que resulta persuadido así de las propor-

ciones y de la imagen que ofrecería el edificio original, pese a la evidente condición de *falso histórico*.

En la Fig. 3 se ofrece una vista de la Puerta sur desde el exterior. Es el único elemento en el que se decidió llevar a cabo una reconstrucción completa debido a su carácter singular y representativo del resto de entradas a la ciudad, y por ser el edificio del que más vestigios se conservaban y mayor información arqueológica se disponía.

Algo diferente puede apreciarse en la Fig. 4, correspondiente a otra parte del recinto amurallado, en este caso con réplicas 1:1 de las torres originales que aquí se acompañan con lienzos de muralla dispuestos según el tradicional procedimiento heredado de la corriente de la *restauración científica*, que para lograr la sugerencia volúmenes y alturas utilizaba frecuentemente recursos vegetales: los setos sugieren el volumen de los lienzos desaparecidos, pero al no alcanzar éstos la altura original permiten ver –en los flancos de las torres reconstruidas– el encastré entre ambas fábricas y la existencia de un camino de ronda imposible de apreciar de otro modo; así que no sólo se evidencia la falta de autenticidad física, sino que por la naturaleza contradictoria e incompleta de los elementos que componen el conjunto final se evidencia su carácter didáctico como si de una ilustración se tratara. Esta solución

³³ BIDWELL, P.: *Supra cit.*, pág. 237.



Fig. 5. Colonia Ulpia Traiana (Xanten).
Grandes termas, exterior.

ha sido empleada en un reducido porcentaje del recinto amurallado, que no debe superar el 15 ó 20 % de la longitud total del mismo.

De modo similar se ha resuelto la recuperación de tipologías arquitectónicas más complejas, caso del anfiteatro, reconstruido también sólo en parte de modo que permita sugerir su volumen y dimensiones originales, evidenciando siempre su condición como producto de reconstrucción, que quiere además poder servir como espacio donde desarrollar actividades didáctico-lúdicas (fundamentalmente representaciones de teatro clásico). Y más controvertida nos parece la reconstrucción de prácticamente toda la superficie de una gran mansión —parte de la cual se aprecia a la izquierda de la referida foto 4— situada entre el templo del puerto y el anfiteatro para ser habilitada como restaurante del parque, y donde la ambientación se completa con recursos decorativos, mobiliarios, musicales y gastronómicos, para dramatizar por medio de actores —con la participación activa del público— actividades cotidianas de la cultura romana, ofreciendo comidas temáticas por ejemplo. Es la versión más controvertida del *living history*, la reconstrucción por medio de la muestra o la representación de un determinado contexto histórico, como exposición de una determinada interpretación del pa-



Fig. 6. Colonia Ulpia Traiana (Xanten).
Grandes termas, interior.

sado basado en conocimientos aportados por el análisis histórico a partir —fundamentalmente— de testimonios documentales, arqueológicos o etnográficos, que aunque potenciado por la denominada “industria del patrimonio” posee unos orígenes muy anteriores y un refrendo científico incuestionable³⁴.

Otro elemento de notable interés es el cerramiento y cubrición de los restos de las grandes termas, dirigido en primer lugar a preservar unas estructuras muy frágiles que sólo han sido consolidadas para evitar en este caso cualquier alteración. Pero, además se consigue así hacer visitable el yacimiento con independencia de las condiciones meteorológicas, al tiempo que mediante el diseño —tanto el cerramiento externo (Fig. 5), como las cubiertas y su estructura portante (Fig. 6)— se reproducen

³⁴ SAMUEL, R.: *Theatres of Memory, vol. 1: Past and Present in Contemporary Culture*. London, 1994, págs. 169-202.

muy esquemáticamente los volúmenes, la articulación del espacio y parte de la estructura original. Pese a la rotundidad de las imágenes –sobre todo en el caso de la vista exterior– consideramos que en absoluto puede identificarse la instalación con una reconstrucción al uso: su carácter liviano (elementos y planchas metálicas que dejan pasar la luz y el aire) y perfectamente reversible en este caso, evidencia un planteamiento muy alejado del criterio adoptado en otras zonas del parque arqueológico; el objetivo aquí es insinuar el volumen exterior y algunas de las líneas maestras del esqueleto compositivo y constructivo del interior de la antigua *terma*, como sugerencia que sirva al visitante para recomponer la imagen original del complejo que al conservarse únicamente a nivel de los arranques murarios resulta de difícil asimilación. La utilización muy limitada de algunos de los recursos que podrían resultar más miméticos, la técnica y materiales empleados, y el diseño mismo evidencian lo reciente de su factura e identifican su vocación ilustrativa.

En resumen, un ejercicio de sinceridad en el que se combinan los aspectos prácticos de conservación *in situ* de restos arqueológicos y de adecuación a la visita, con las posibilidades interpretativas que presta tanto el modo de disponer la instalación como el resto de recursos didácticos que se ponen al alcance del visitante (entre los que destaca la reconstrucción virtual e interactiva de la ciudad por medio de infografía), cuya síntesis final aporta unas posibilidades de comprensión y una visión de conjunto mucho más efectiva que la que pudiera deducirse del uso intensivo pero exclusivo de un único enfoque en la difusión³⁵, algo que de algún modo ocurre en el siguiente caso.

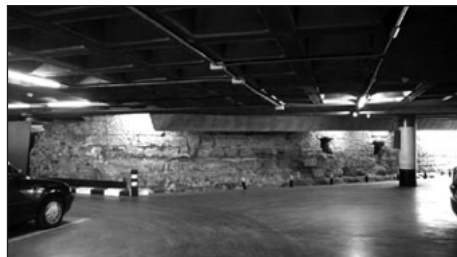


Fig. 7. Muralla de la plaza de la Marina (Málaga)

MURALLA DE LA PLAZA DE LA MARINA (MÁLAGA)

El art. 7 de la Convención de Granada (1985) aludía al compromiso para mejorar la calidad del ambiente en las inmediaciones de los monumentos. En este contexto se justifica la actuación³⁶ en el único resto que ha perdurado del sistema de fortificación del puerto de Málaga (siglos XIV-XVII), perteneciente a un yacimiento arqueológico destruido para la construcción de un aparcamiento subterráneo hacia principios de la década de los '90.

Aunque se argumentan razones de difusión³⁷, el objetivo principal parece centrado en tratar de mejorar las circunstancias ambientales de un resto monumental declarado BIC y forzado a integrarse en un entorno absolutamente descontextualizado y fuertemente degradado por lo que se refiere a sus condiciones originales (Fig. 7). La actuación, promovida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se concibió como experiencia piloto que sirviera para reflexionar acerca de los posibles modos de resolver en el futuro este tipo de problemáticas.

El proyecto, realizado por José Luis Daroca Bruño entre 1995 y 1997, consiste en la separación física del espacio de circulación rodada respecto al peatonal por medio de mamparas y muros-vi-

³⁵ <http://www.apx.de/FachDez/Kultur/Museen/APX/Konzept/Rekonstruktion.htm>

³⁶ DAROCA BRUÑO, J.L.: "Integración de restos arqueológicos en el interior del aparcamiento de la Plaza de La Marina", *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* 21, 1997, págs. 71-74.

³⁷ *Supra cit.*, pág. 73: "el objetivo de la propuesta es poner en valor unos restos arqueológicos como parte de la historia de la formación de la ciudad, y no como mera ruina contemplativa".



Fig. 8. Muralla de la plaza de la Marina (Málaga).
Intervención.

trina³⁸ que crean un vínculo físico entre los dos fragmentos murarios y forman –junto con el límite norte del recinto subterráneo– un espacio de planta trapezoidal donde los dos laterales oblicuos son los restos monumentales, de tal modo que poseen una proyección espacial más amplia e interrelacionada. Junto a tres de los cuatro lados con que cuentan estos dos muros históricos, se disponen planos de cristal ahumado y reflectante que cubren el pavimento y la cubierta inmediatas, y reflejan –triplicándola– la imagen invertida del paramento de los frentes de la muralla (Fig. 8).

Dos serán los resultados:

Primero, la mejora ambiental y perceptiva del monumento, que se consigue aislándolo de un espacio circundante que por su naturaleza y función como aparcamiento se juzga imposible de armonizar, pero también de modificar realmente: el traslado, abiertamente combatido desde la Carta Italiana del Restauo (1972) en su art. 6, se ejecuta ahora a nuestro entender de otro modo, sin cambio de ubicación física, virtualmente, desnaturalizando aún más el sitio y convirtiéndolo en algo asociable al concepto de *no-lugar*³⁹. En este contexto artificial no quedan ape-

nas referencias espaciales veraces, por lo que el resto surge como una presencia fantasmal en un emplazamiento del que se ha eliminado cualquier relación con la realidad topográfica y urbana que lo rodea, que aunque alterada y degradada, quizá podría contribuir mínimamente a la interpretación del sentido que posee el testimonio histórico superviviente. La intervención tiene, eso sí, un efecto magnificador de la nobleza que tradicionalmente se asocia con el carácter monumental, al ampliar sus proporciones, crear sensaciones paradójicas que lo alejan de lo cotidiano y lo dotan de un espacio de respeto⁴⁰, que en este caso bien podríamos decir de prevención: la indefinición de las proporciones y distancias, la desorientación que provoca, el desconcierto que produce en el espectador que no sabe donde empieza o acaba la “instalación”, y hasta donde puede o debe avanzar... Redunda en definitiva en un sentimiento más propio de la intangibilidad y la mistificación que del deseo de acercamiento al conocimiento que debiera subyacer en toda operación de puesta en valor que se precie de serlo.

Segundo, la mejora de las condiciones en que visualmente se percibe el monumento, que al contrario de lo que pudiera parecer aconsejable a los principios de la interpretación histórica, por los cuales el objeto dejaría de ser “mudo” para pasar a explicitar sus valores, recibe un tratamiento estético efectista que ofrece una impresión engañosa, irreal, inquietante, un *trompe l’oeil* que distorsiona e impide apreciar la ya de por sí escasa lectura visual que de la fábrica constructiva podría hacerse, de sus arranques, zarpas, vanos, atarjeas, mechinales y disposición de los diferentes aparejos. La intervención se concibe en clave exclusivamen-

³⁸ Estas vitrinas y parte del espacio que acotan forman parte de las instalaciones del espacio expositivo de la Plaza de la Marina, que actualmente acogen el Museo Interactivo de la Música (<http://www.musicaenaccion.com>).

³⁹ AUGÉ, M.: *Los “no lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1993.

⁴⁰ DAROCA BRUÑO, J.L.: “Integración...” *op. cit.*, pág. 73: los planos horizontales de vidrio se plantean como “elementos de protección de los lienzos de muralla” (?).

te contemporánea, y la valorización que consigue sólo está relacionada con la creatividad que desde el punto de vista visual y expresivo supone el efecto óptico que provoca, lo que implica admitir que la justificación última de la actuación es la actualización puramente formal del resto antiguo, incluso en detrimento de su adecuada presentación comprensiva. De ello es prueba que no se acompañe el “montaje” con leyenda alguna, ni texto ni ilustración, que “dañe” su intransitividad, excluyendo la posibilidad de facilitar el conocimiento de los valores y contenidos significativos del testimonio histórico. La asociamos por tanto a lo que M. Augé⁴¹ denomina “*la experiencia del vacío*”, o a la construcción de “*la nada*” que refiere A. Fernández Alba⁴² en su crítica demoledora a los letales efectos de la arquitectura tardo-moderna en la restauración del patrimonio⁴³.

Esto es a nuestro juicio lo más grave de una actuación que se pretende modélica por parte de la administración cultural para intervenir restos arqueológico/arquitectónicos en ambientes fuertemente alterados: el esfuerzo no va encaminado a restablecer un mínimo de legibilidad, sino a renunciar abiertamente a ella e incluso combatirla en pro de generar otras posibilidades de valoración del resto, en las que éste no es argumento sino apenas soporte circunstancial. Es desde luego una intervención contemporánea de calidad, cargada de sugerencias y atractivos visuales y estéticos, pero ¿incide posi-

vamente en la valoración del monumento en cuanto que monumento histórico? ¿Compensan sus aportaciones los sacrificios que impone? ¿Se pretenden contrarrestar con el exceso que supone esta intervención –tan cara y tan pensada– la sucesión de acontecimientos lamentables para la preservación del patrimonio ocurridos en este lugar, de los que los restos supervivientes de muralla son el único vestigio? ¿Se percibe algún atisbo de interdisciplinariedad en el proyecto?

Alberto Humanes escribía en la introducción a la memoria de intervenciones en el patrimonio arquitectónico por parte del Ministerio de Cultura entre 1980 y 1985 que el cambio de política de restauraciones a partir de la creación de la institución radicaba precisamente en lo contrario, es decir, en acabar “con la consideración del monumento exclusivamente como obra de arte”⁴⁴. En esta obra nos encontramos muy alejados de la conservación preventiva y en las antípodas de la intervención limitada a lo imprescindible, con inversiones intensivas y no extensivas. Apenas aporta nada desde el punto de vista de la difusión del patrimonio, al obviar cualquier intento de revelar su carga significativa; interesa quizá más desde lo profesional, o desde el desarrollo del método; pero los problemas de la arquitectura histórica no son exclusivamente problemas arquitectónicos⁴⁵; los parámetros históricos y culturales han de intervenir necesaria y decididamente a la hora de buscar soluciones.

⁴¹ AUGÉ, M.: “Un etnólogo en Disneylandia”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* 25, 1998, pág. 166.

⁴² FERNÁNDEZ ALBA, A.: “Intervenciones en los centros históricos: restauración, historia y arquitectura moderna”, en CASTILLO OREJA, M.Á. (ed.): *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid, Visor, 1998, pág. 42.

⁴³ *Supra cit.*, págs. 42-43.

⁴⁴ HUMANES BUSTAMANTE, A.: “Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico. Aproximación a una bibliografía básica”, en *JORNADAS sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (1987)*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.

⁴⁵ G. Grassi (*Arquitectura, lengua muerta y otros escritos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003) viene a decir que no es ya que las actuaciones sobre la arquitectura del pasado no planteen la suficiente reflexión acerca de los significados que guarda, es que la propia arquitectura actual se encuentra en muchos casos ajena a cualquier contenido o explicación (no referencial, intransitiva), o bien sus significados crípticos son sólo interpretables por iniciados.

LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL
Y DE LOS RECURSOS TURÍSTICOS. PRIMERAS
ESTRATEGIAS PLANTEDAS EN EL CAMP DE TARRAGONA

Dra. Elena de Ortueta Hilberath
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Extremadura

El despertar de la actividad turística se ha establecido en la difusión del *Grand Tour* o viaje de estudios por Europa. Esta costumbre estuvo vigente, aproximadamente, desde 1650 hasta el inicio de la revolución francesa –1789–. La finalidad era clara: cultivar el gusto y establecer vínculos comerciales entre la oligarquía y las clases adineradas. España será descubierta, años más tarde, por los viajeros románticos fascinados por el exotismo de la Península, y no por sus posibilidades comerciales¹.

El siglo XIX marcará el inicio de la cultura del ocio y del prestigio social de las actividades lúdicas. A grandes trazos, los usos medicinales fueron perdiendo importancia a favor de las relaciones sociales y las actividades propias del tiempo libre. El veraneo fomentó el acondicionamiento de lugares con una fuerte presencia de vestigios histórico artísticos, la dotación y modernización de las infraestructuras –hospederías, casinos, red de comunicaciones– y, por último, la urbanización de nuevos territorios –ciudad jardín, balnearios–.

El Estado protegió la actividad turística con la ratificación del real decreto del 6 de octubre de 1905 –creando una Comisión Nacional encargada de fomentar en España las excursiones

artísticas y de recreo del público extranjero–. El objetivo era aumentar los ingresos económicos mediante la explotación de la industria turística vinculada al aprovechamiento de los recursos del patrimonio artístico. A lo largo de la geografía española se implantaron sociedades y sindicatos para atraer gente foránea. En Tarragona, hacia 1910, se registró el Sindicato de Iniciativa que contó en un inicio con una pequeña subvención municipal. La divulgación del patrimonio de la provincia se hizo mediante la publicación de postales, guías breves y folletos sobre la cultura popular, aunque también destacó el concurso fotográfico. Hoy en día, un buen referente de la actividad del Sindicato es el libro *Tarraco quanta fuit*, editado por la entidad en 1936.

En 1911, la aprobación del real decreto del 19 de junio –creando en esta Presidencia una Comisaría Regia, encargada de procurar el desarrollo del turismo y la divulgación de la cultura artística popular– significó una reorganización de la Comisión en funcionamiento hasta entonces. La nueva Comisaría Regia, además de asimilar las atribuciones de la anterior, se añadió la necesidad de divulgar todo lo referente a los bienes culturales y, sobre todo, exhibirlo de manera

¹ Una aproximación al fenómeno en la ciudad de Tarragona, Ortueta Hilberath, Elena de (2004): *De l'erudit al turista. Inicí de la projecció del patrimoni artístic i cultural de Tarragona [1834-1933]*, Cercle Guillem Olivé, Tarragona pp. 129-159.



Fig. 1. *Passeig Arqueològic.*

Antoni Rovira i Virgili, *Les muralles de Tarragona*, 1933.
(BHMT-725.96.032.7 (467.14 Tar) Rov C/7)

adecuada con el objetivo de fomentar las relaciones internacionales, especialmente con América. Ese mismo año, el 7 de julio, se publicó la ley de excavaciones y antigüedades cuya finalidad era paralizar definitivamente el constante expolio que estaba sujeto nuestro patrimonio.

La Sociedad Arqueológica de Tarragona planteo en 1911 —aunque el documento esta fechado en 1908— un moderno sistema de promoción de las riquezas artísticas. A grandes trazos la propuesta pretendía elevar el nivel intelectual y moral de la ciudadanía a través de conferencias, lecciones y excursiones prácticas. Gracias a la nueva formación adquirida se evitaría el deterioro los bienes muebles e inmuebles. La creación de un registro de antigüedades actualizado, tanto de los objetos descubiertos en la vía pública como en los predios privados —excavados y ocultos—. Esta medida iría apoyada con una normativa de carácter municipal, la cual obligase al propietario a entregar al Museo todos y cuantos objetos de cierto valor cultural se encontrasen durante las obras de construcción o remodelación de un edificio —ya existían en nuestra ciudad algunas medidas de protección en zonas públicas aunque su cumplimiento fue irregular—. La correcta rotulación de los lugares singulares y la

creación de un material gráfico adecuado para divulgar de forma didáctica su ubicación. Y por último, la formación de guías —cicerones— para atender de forma apropiada al forastero y, enseñar el patrimonio histórico artístico con cierta dignidad.

La conservación y custodia de los bienes muebles fue posible gracias a la creación del Museo Arqueológico cuyo embrión fue la Sociedad de Amigos del País de un carácter marcadamente eclesiástico (1786). A diferencia de otras ciudades, hubo un interés por guardar y exponer los hallazgos arqueológicos incluso antes de la publicación del reglamento del 24 de noviembre de 1865 por el cual, se organizó la red de Museos de Bellas Artes en el territorio estatal. La colección, debido a su origen, fue incrementada por dos instituciones: la Sociedad Arqueológica de carácter privado y la Comisión de Monumentos de carácter público. Esta circunstancia favoreció la existencia de un doble registro y un litigio constante por la propiedad de algunas piezas. Los fondos eran de carácter marcadamente local, por ello según Bonaventura Hernández de Sanahuja era: “*un relicario donde se guardan todos los testimonios de la historia de Tarragona, todas las ejecutorias de su nobleza*”². La colección contó con varias sedes hasta su definitiva ubicación en el Museu Nacional d’Arqueologia —plaça del Rei— (Francisco Monravá Soler, 1942— inicio de las obras 1956). La Academia de Náutica —conocida hoy como antigua Audiencia— situada en la plaça del Pallol fue la primera. El edificio de estilo neoclásico tardío fue levantado en 1826. En 1853 se concedió a la Sociedad Arqueológica un recinto más amplio, en el desamortizado convento de los dominicos, futura sede del Ayuntamiento y de la Diputación —RO 27.7.1838—. En 1868, se produjo una lamentable pérdida al quedar va-

² Hernández Sanahuja, B.; Arco y Molinero, A. del (1894): *Catálogo del Museo Arqueológico de Tarragona. Con clasificación hecha en 1878 por Buenaventura Hernández de Sanahuja continuado y reseña histórica por Ángel del Arco y Molinero*, Tipografía A. Alegret, Tarragona, p. XVII.

rias piezas atrapadas bajo los escombros del las bóvedas de la Sala de Lápidas. En 1871, se autorizó su traslado al Pretorio³ —entonces cárcel provincial—, cosa que no se llevó a cabo. Ramon Salas, en 1912, diseñó un Museo Arqueológico y Biblioteca con un perfil inspirado en un templo del saber en el passeig de les Palmeres —a un lado del Hotel Imperial Tarraco—. Quedó en un mero trámite administrativo. En 1929, se propuso crear un museo en el foro a la altura de la calle de Cervantes⁴. En definitiva, hubo muchos intentos pero ninguno frugó. En todo este periodo primaba un espacio expositivo dominado por la acumulación de piezas frente a una colocación en las vitrinas de los elementos más notables. En 1875, Bonaventura Hernández de Sanahuja describió la situación: “*hacinadas é invisibles para el público, aguardando otros días mejores*”⁵. La imagen que ofrecía, no distaba mucho a la de otras instituciones museográficas del país, era más la de un depósito frente a un centro de investigación y de promoción de los fondos. A pesar de ello, hubo pequeñas mejoras, Ángel del Arco —director del Museo— señaló: “*El Museo de Tarragona, tiene la virtud de atraer a sabios turistas de todas las naciones, conocedoras de su fama por hallarse citado este establecimiento en los Itinerarios y Guías de toda Europa. Anualmente se calcula que pasan por el Museo mas de 4000 visitantes, entre nacionales y extranjeros... clasificado oficialmente como el segundo de España. Esta emplazado el Museo en los bajos de la Casa Ayuntamiento situada en la Plaza de la Constitución. Ocupa cuatro salas un claustro y una pequeña salón-biblioteca. El local es insuficiente y no está en armonía ni con la riqueza de las colecciones, ni con las*



Fig. 2. Tarragona—Catedral. Un aspecte parcial del Museu Diocesà. (ACOAC—Tarragona, Arxiu Tau, ca 1928)

condiciones de luz que estos establecimientos necesitan. Por esta razón, los objetos están colocados sin la debida clasificación científica... pero dentro de la limitación del local están colocados en forma idónea para que los visitantes puedan examinar su mérito con el necesario desahogo y detenimiento”⁶

El aspecto que ofrecía al visitante en 1912, no será muy diferente al que años después presentaba el Museo Diocesano, inaugurado el 30 de abril de 1915 por el prelado Antolín López Peláez. Las salas ubicadas en el claustro y en las antiguas dependencias de la canonjía fueron acondicionadas por Ramón Salas, arquitecto provincial y diocesano. Destacó la labor del clérigo por recolectar todos los objetos fuera de uso litúrgico y, su especial sensibilidad para evitar restauraciones impropiedades.

El incremento de las piezas del Museo Arqueológico dependió de los hallazgos y de la actitud de los particulares y del Común para su conservación. El crecimiento urbano fue un arma de doble filo, por una parte favoreció el conocimiento del legado del pasado y, por la otra, fue la causa de la desaparición de muchos bie-

³ Ortueta Hilberath, Elena de (2002): “Un espai per formar o deformar les ments: del calabós al correccional” en Piñol Alabart, Daniel (coord): *Història dels altres. Exclusió i marginació a les comarques tarragonines (segles XII-XX)*, Cercle d’estudis històrics Guillem Olivé del Camp de Tarragona, Tarragona, p. 149-170.

⁴ AHT. Comisión Monumentos. C 4/6. Sesión 10.7.1929, fol. 95.

⁵ AHT. Comisión Monumentos. C 2/2. Sesión 20.7.1875, fol. 4v.

⁶ Arco Muñoz, Luis de (1912): *Nueva guía artística y monumental de Tarragona y su provincia. Geografía, historia, descripciones e investigaciones arqueológicas, costumbres, tradiciones, leyendas, itinerarios, instrucciones prácticas*, F. Aris, Tarragona, pp. 35-36.

nes histórico-artístico. En Tarragona para analizar el proceso de concienciación del valor de los vestigios del pasado, podemos establecer tres zonas excavadas en distintas épocas: la cantera del puerto, la plaza del Corsini –entonces del Progreso– y sus calles inmediatas y, por último, los solares de la futura Tabacalera.

La cantera del puerto, emplazada junto a la actual estación del ferrocarril, fue una zona especialmente rica en mosaicos. La desidia y el poco interés motivaron tanto el robo como la pérdida de objetos singulares. Un par de mosaicos se salvaron del pillaje o de la destrucción gracias a la colaboración económica de Joan Cortina⁷. La principal dificultad fue la extracción del pavimento para proceder a su traslado. La superposición de diversos estrados dificultó su recuperación. Esto unido a la falta de pericia y el ansia de hallar algo mejor facilitó la pérdida. El número de hurtos fue tal que incluso se dictó la real orden 11 de abril de 1854 para prevenirlos. A partir de 1871, Bonaventura Hernández comenzó a trasladar las decoraciones musivaras al Palacio de la Diputación. La tramitación y la gestión se ralentizó e incluso dejó de realizarse debido a la escasez de pecunio y a la poca colaboración pública y privada⁸.

El desmonte de los terrenos de la plaza del Corsini y su área inmediata a urbanizar puso al descubrimiento el foro de la colonia. El Ayuntamiento se reservaba la propiedad de los restos sacados a la luz, pero la práctica fue mas bien otra. Al notario Antonio Soler Soler se le cedieron todos los objetos encontrados en los terrenos cedidos por él para vía pública, en 1890. Cabe destacar, su buena disposición ya que, a pesar de la cláusula, varios objetos hallados en su propiedad ingresaron en el Museo⁹. En otras oca-

siones, alguna pieza singular como el *cacabulus*, fue adquirido con fondos librados ex profeso por la diputación a pesar de encontrarse durante las excavaciones de la zona. Hay que precisar la clara influencia del derecho romano que protegía sobre todo la propiedad particular y, así un descubrimiento en una parcela privada solía beneficiar al dueño. El director de las excavaciones, el sacerdote Joan Serra Vilaró, llevó algunos objetos temporalmente al Seminario Pontificio, justificando el análisis de los mismos. Cosa que no agradó: era una clara intromisión de la iglesia en un proyecto financiado con el erario público. Parte de la estructura del foro se destruyó, era prioritaria la nueva zona comercial, aunque algunas estructuras se respetaron –Gasòmetre y Cervantes–. Hoy en día visibles, gracias a las reconstrucciones llevadas a cabo por el arquitecto de zona Alexandre Ferrant (1966-1970), aunque algo sesgadas y adulteradas.

En 1923, durante la construcción de la Tabacalera se descubrió parte de la necrópolis paleocristiana. A diferencia de lo que había sucedido hasta entonces, además de conservar ‘in situ’ los restos, se procedió a la construcción de un pequeño local a modo de un templo romano para contener las piezas más singulares o delicadas –hoy en día cerrado al público a la espera de una intervención–.

La celebración de la Exposición Internacional de Barcelona y de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, significó un hito en los proyectos museográficos a través de la reorganización de las delegaciones de turismo. El decreto del 23 de abril de 1928, supuso la fundación del Patronato Nacional de Turismo, cuya impronta queda constataada en la labor ejercida durante la celebración de las exposiciones citadas. En

⁷ AHT. Comisión Monumentos. C. 1/2. Sesión. 5.3.1845, fol. 4; 13.9.1845, fol. 7; 11.10.1845, fol. 8; 9.11.1845, f. 10.

⁸ AHT. Comisión Monumentos. C. 2/2, Sesión 5.5.1871, fol. 2. AHTD. Gobernación. Comisión de Monumentos. Sig.: 11 CPQ.

⁹ AHMT. Subastas y Concursos. Caja: Subastas de Obras Ensanche (Planos) 1876/1908. 1890 138. Sig.: S/sig.

esas fechas se apostó en Tarragona por el acondicionamiento al aire libre de los monumentos romanos: murallas, torre de los Escipiones y cantera del Mèdol.

En octubre de 1933, se inauguró oficialmente el paseo arqueológico aunque su gestación duró varias generaciones. En 1875, Magín Tomás, arquitecto municipal, diseñó un paseo de circunvalación desde el passeig Saavedra hasta la puerta de Sant Antoni. Dibujó un trazado geométrico y aprovechó la zona de la Falsa Braga a la altura de las torres –Capiscol y Sant Magí– para ubicar dos plazas semicirculares. El proyecto significaba la parcial recuperación de la alameda plantada bajo el patrocinio del Arzobispo Joaquín de Santiyán y Valdivieso –gran impulsor de las obras de mejora urbana y de saneamiento– desde la desaparecida puerta de San Francesc –Estanislao Figueras– hasta la puerta de Sant Antoni a finales del siglo XVIII. El proyecto de Magín Tomás quedó paralizado no por la falta de interés municipal, sino por la actitud tomada por la Hacienda Civil que, procedió a la venta de parte de los glacis. En 1906, Josep Ma Pujol de Barberà, arquitecto municipal, propuso el derribo de parte de las estructuras defensivas y la ampliación del Campo de Marte, aunque fue en 1928, cuando ideó un paseo cerrado. En esos años, en 1919, Jeroni Martorell, arquitecto encargado del servicio de conservación de monumentos de la diputación de Barcelona, dibujó el paseo Miramar de carácter utópico en la zona del anfiteatro y el paseo de la muralla. Lo interesante de la propuesta fue la organización en terrazas del terreno y una disposición ajardinada, similar a la planteada en esos años, por parte del urbanista francés Jean Claude Nicolas Forestier, en el recinto ferial de Montjuïc para la futura Exposición Internacional. En 1929, Martorell, redactó un proyecto de menor envergadura, cuya fina-

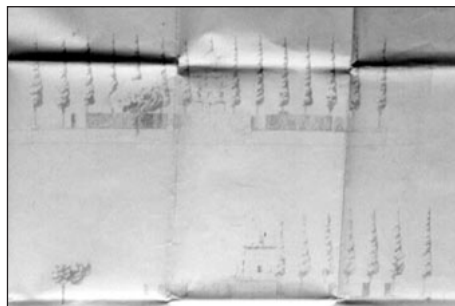


Fig. 3. Proyecto de urbanización de la zona que circunda la torre de los Scipiones, Antoni Pujol Sevil, 15.7.1929. Copia heliográfica. (ACOAC-Tarragona)

lidad era la recuperación como paseo arqueológico de la zona de la Falsa Braga. Pretendió, sobre todo, revalorizar las murallas. Los paseos trazados por el técnico barcelonés son los que hoy en día disfrutamos aunque, la plantación de los árboles y arbustos, es fruto de la labor del arquitecto provincial Francisco Monravá, el cual también reorganizó la zona inferior disponiendo un moderno jardín y un teatro al aire libre. El recorrido brindaba excelentes perspectivas del lienzo de muralla romana favorecido por la altura del paseo, asimismo, sobresalen los restos arqueológicos procedentes del museo y trasladados por ser “*de la misma dureza y resistencia a las incidencias del tiempo a excepción de esculturas e inscripciones*”¹⁰. A pesar de la creación del nuevo paseo, la muralla sufrió, poco después, un desplome debido a las filtraciones de aguas sucias procedentes de las viviendas inmediatas.

El proyecto de Antoni Pujol Sevil de embellecimiento de la torre de los Escipiones fue enviado por la Junta Provincial del Patronato de Turismo a la Comisión de Monumentos, en octubre de 1929. Cèsar Martinell y Francisco Monravá, en calidad de miembros de la Comisión, emitieron un informe favorable. Al año siguiente, en mayo, se procedió a la limpieza de los muros con esmero “*de no hacer desaparecer la pátina gloriosa que le han impreso*

¹⁰ AHT. Comisión de Monumentos. C. 4/6. Sesión 12.5.1933, fol. 317-318.

los siglos que puede contar en su vida milenaria y, no obstante, ha sido ejecutada con todo esmero y habilidad por el operario Juan Mestres”.

No era la primera vez que se acometía una intervención, ya en 1920 se había procedido a una restauración del monumento funerario¹¹. Finalmente, en 1932, el Circuito Nacional de Firms –que produjo una red comunicación de alta calidad con nuevas rutas–, procedió al adecentamiento de parte de la zona¹². Pujol Sevil, con su proyecto intentó recuperar el entorno mediante la creación de ángulos atractivos a partir de la plantación de cipreses. Delimitó el perímetro con setos y pensó en su visualización desde la carretera nacional. El monumento, en cierta manera, quedaba más resguardado y quizás con ello se lograría evitar los actos vandálicos a los que estaba sometido –pintadas–.

Y por último, la cantera del Mèdol, ofrecía un interés tanto por su encanto natural como por los vestigios romanos, aunque estaba amenazada debido a la extracción de piedra a escasa distancia. En la actualidad, continua en explotación la pedrera de Ferran. La sociedad *Els Amics de l'Art Vell* informaron de la urgencia de proceder a la limpieza de entorno sin alterar la vegetación del paraje. Del mismo modo, dieron un uso a la nueva zona promoviendo la celebración de conciertos¹³.

Además de la promoción de un turismo cultural de calidad se implantó un turismo de sol y playa. La utilización lúdica de las riberas marinas transformó progresivamente un espacio destinado a la producción –pesca, transporte– y, a veces, a la defensa militar, en un lugar para el goce y el disfrute de las olas con usos curativos –talasoterapia– y, en un espacio de ocio y deleite de las propias playas.

El Consistorio reguló a través de bandos el atuendo, la actitud y el comportamiento de los tarraconeses en las playas. El objetivo era preservar la moral y evitar cualquier tipo de escándalo. Fue prioritario prevenir la mezcolanza de sexos, por ello se reguló el uso exclusivo de las playas para uno u otro. Los varones durante el día acudían a la del Miracle, y por la noche en la parte posterior de las herrerías, mientras que las mujeres durante el día usaban la de Capellans y por la noche la del Lazareto.

La instalación de casetas, tumbonas, cestos y sillas favoreció el disfrute de las mejores partes de la costa por las personas más pudientes. Las clases más desfavorecidas eran incapaces de pagar las tarifas. La Junta de Obras del Puerto se encargó de la gestión de las concesiones para evitar la creación de monopolios. Además, de proteger sus intereses: el tráfico marítimo.

La casa de baños de Oleage –platja del Miracle– ofrecía los baños fríos o de olas, además de otros servicios: baños calientes, ducha, aseos, lavabos y una terraza para el reposo y distracción de los bañistas tras las curas marinas.

El uso del agua con fines medicinales era conocido en la provincia. En la zona del interior podemos destacar el balneario de Vallfogona de Riurcorb (Conca de Barberà), promovió por José Martí. La construcción del local es obra de Ramon Salas Ricomà (1883)¹⁴. El aspecto exterior esta dominado por la contención decorativa.

La construcción del Preventorio de Tuberculosos se pensó destinarlo a usos medicinales aprovechando el pequeño montículo de roca dura de la playa de la Sabinosa. El conjunto formado por varios pabellones fue diseñado por

¹¹ AHT. Comisión de Monumentos. C 3/5. Sesión 28.7.1920, fol. 68; sesión 5.11.1920, fol. 70v-71.

¹² Terán, Fernando de (2003): “Turismo, arquitectura y urbanismo: contextos históricos culturales de su relación” en *Actas IV Congreso Fundación DCOMOMO Ibérico*, COAV, UPV, Valencia, pp. 129-140.

¹³ AHT. Comisión de Monumentos. C 4/6. Sesión 9.11.1929, fol. 118; sesión 10.4.1930, fol. 147; sesión 9.5.1930, fol. 148; sesión 10.10.1930, fol. 168.

¹⁴ AHDT. Salas. 534.

Francisco Monravá y patrocinado por la Mancomunitat de Catalunya (1928-1929)¹⁵. El edificio funcionó hasta 1969. En la actualidad, se encuentra en un lamentable estado de abandono. En cambio, la propuesta de Centro Sanitario de la Rabassada, diseñado por Josep Ma Pujol en 1934, no se consideró su ubicación como un valor añadido sino que imperó la facilidad de accesos al estar situado junto a la carretera de Barcelona –antes Molins de Rei–¹⁶.

En la población vecina de Salou, a diferencia de Tarragona, se promocionó prioritariamente el disfrute de las playas. La antigua Salauris “*ibérica y romana*” era tenida como reclamo pero, la villa se convirtió en un centro de descanso. Las obras del nuevo ensanche y de saneamiento patrocinadas primero por la Mancomunitat de Catalunya y, después por la diputación provincial, demuestran el crecimiento del núcleo como destino turístico. Los reusenses acudieron a Salou para reponerse y pasar las largas horas de ocio durante la canícula. Las promociones inmobiliarias florecieron, un buen reflejo son la creación de sociedades –Asociación Sindicato de Urbanización y Ensanche de Salou (1923); Compañía Madrileña de Urbanización planteó la ciudad lineal Reus-Tarragona-Salou (1928)–. Al igual que, en otras villas costeras, se levantaron construcciones de carácter señorial destinadas a las clases más pudientes y, a su vez, viviendas más austeras ideadas para los estratos más humildes, incluso se desarrolló un sistema de casas prefabricadas. La relación económica entre Reus y Salou contaba con una larga tradición. Reus dio salida a sus productos comerciales a través del puerto de Salou. Asimismo, ambos núcleos estaban bien comunicados. En 1871, Leon Bolnay, en representación de la compañía SS Warnig y Eduardo Luis

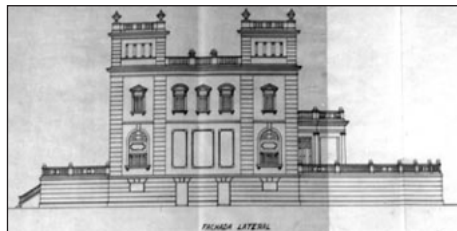


Fig. 4. Proyecto de casino en el Muelle de Salou, Antoni Pujol Sevil, 24/1/1928. Copia en ferroprusiato, detalle fachada lateral. (356 (Pl 300) (14))

Pararré, presentó el proyecto de tranvía Reus-Salou, paralelo en su recorrido al trazado de la carretera que une ambos municipios. La idea no era novedosa. En 1863, Juan Ballester, solicitó la declaración de utilidad pública del trayecto. El Estado lo rechazó al considerar que, el puerto de Salou, no tenía interés para el tráfico de mercancías. José Pellicer se encargó de la concesión del tranvía de carga y descarga de pasajeros entre Reus y Salou, en 1873. La línea fue rentable, incluso la Compañía Reusense de Tranvías pensó en la ampliación del recorrido en 1895. La unión de ambas poblaciones por tranvía y carretera facilitó el disfrute de los baños de mar por las distintas clases sociales.

La sociedad anónima Urbanización Salou presidida por José Icart, con sede social en Reus, encargó a Antoni Pujol Sevil el diseño del edificio Salou Turismo (1929-1930) que, refundió el diseño anterior Casino de Salou (1928) –también registrada con el nombre Terramar–¹⁷. El nuevo Casino estaba destinado a las clases privilegiadas, “*dada la naturaleza del edificio proyectado, ha de presidir un sello de distinción, empleando materiales ricos y de gran resistencia, con exclusión de la sillería*”; el carácter distinguido venía marcado por el “*estilo Renacimiento para mayor suntuosidad y por ser dicho estilo arquitectónico el más rico y más*

¹⁵ AHD.T. Obras Públicas. CPF 193.

¹⁶ AHMT. MHT-1849.

¹⁷ ACOAC Tarragona. Pujol. PS 356 (PL 300)(14).

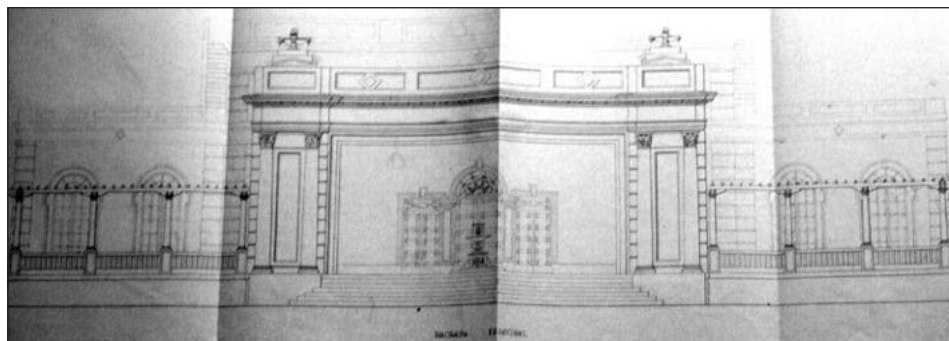


Fig. 5. Proyecto de edificio de Salou Turismo Alzados, Antoni Pujol Sevil, 6/12/1929.
Copia heliográfica, detalle fachada principal. (ACOAC–Tarragona Pujol, 356 (Pl 300) (14)

en armonía reinante en estos locales, en los que se procura por todos los medios dar expansión a los espíritus para apartarlos de las preocupaciones propias de los negocios y de la vida activa ordinaria ... En la decoración interior del propio estilo Renacimiento, es á idea a base de un arrimadero de mármol artificial alemán, que con sus tonos y brillos fuertemente acusados ha de hacer resaltar las proporciones de las salas, galerías, vestíbulos y rotondas. Aplicaciones de yeso, perfectamente pintadas con tonos alegres y sus cielos rasos, de importancia vária, florones, cornisas, y demás elementos decorativos han de dar una nota por demás alegre a la casa de sociedad, y sus instalaciones brindaban tanto el esparcimiento del espíritu –biblioteca, sala de conciertos– como del cuerpo –bailes, billares, deportes náuticos–. La finalidad era clara: establecer vínculos entre las gentes distinguidas –industriales, comerciantes, oficios liberales, aristócratas– que acuden al centro turístico con las personas acomodadas del lugar. El edificio constaba de planta baja o semisótano, dos plantas –noble, principal– rematadas con cuatro torres flanqueadas en los ángulos. La organización espacial en forma de H, de la cual sobresalía una rotonda poligonal en el centro posterior. Su emplazamiento al final de la escollera del antiguo puerto convertía al edificio en un rompeolas. Los materia-

les presupuestados –hormigón Pórtland, hierro, fábrica hidráulica de ladrillo– estaban ideados para resistir los “golpes de mar”. En la revisión del proyecto, Salou Turismo, se retrasó el emplazamiento a un lado del paseo marítimo, en frente de la ex capitanía –actual zona comercial–. El pretendido primer balneario de la Península no se ejecutó.

Hoy en día, el impacto del turismo es visible en la organización del territorio y en la proliferación de arquitecturas de carácter residencial –unifamiliares y plurifamiliares–. El desarrollo urbanístico de las primeras décadas del siglo pasado, trajo consigo la implantación de ciudades jardines a las afueras de las poblaciones, entendidas como residencias de campo o de verano dotadas con un jardín. En 1920, Pablo Monguió, fue pionero al acometer una empresa de esa índole en Tarragona, en una zona ubicada a los pies del passeig de Sant Antoni; punto especialmente atractivo al poder disfrutar de unas excelentes vistas del mar y, estar resguardado de los vientos fríos del norte, gracias a las características topográficas de la zona¹⁸. La finalidad y el destino era de segunda residencia para los propios tarraconenses. Nunca fue pensada como un núcleo autosuficiente –autónomo y descentralizado– a la manera de una ciudad jardín inglesa

¹⁸ Ortueta Hilberath, Elena de (1996): “La ciudad jardín de Tarragona: Un proyecto del arquitecto Pablo Monguió Segura” en *Actas XI Congreso CEHA*, Universidad de Valencia, Valencia, pp. 261–265.

(Ebenezer Howard) o de una colonia obrera nacida en el entorno del centro de producción. El ejemplo pronto fue emulado, el Banco de Urbanización solicitó levantar la urbanización Santa Tecla formada por torres unifamiliares en los terrenos situados entre la carretera de Barcelona y la línea del ferrocarril, inmediatos a la playa de la Rabassada, en 1924. El malogrado proyecto corrió a cargo Joaquín Maggioni Castella. Poco a poco, se desarrollaron empresas similares para la clase media, como la Urbanización Tarragona o chalets del tenis (1936), junto a las desaparecidas instalaciones del Nàstic en la avinguda de Catalunya, o el grupo de viviendas La Salle (Antoni Pujol Sevil, 1946). Pero una propuesta de carácter marcadamente distinto fue la ciudad jardín Playa de Zaragoza (Francisco Monravá Soler, 1942). Significaba la implantación de un nuevo concepto de ciudad estival cerrada e independiente dotada de los servicios necesarios para el veraneante —casino e iglesia— integrada por una serie de pequeños hotelitos de propiedad aislados o adosados. Finalmente, la playa Larga no se transformó, ni se convirtió en el lugar de veraneo para los funcionarios zaragozanos¹⁹. Tres lustros después, el Estado, a través de la Obra Sindical y del Hogar, patrocinó la Ciudad Residencial de Educación y Descanso (José María Monravá López, y Antoni Pujol Sevil, 1955-1958), concebida como núcleo independiente pero, en esta ocasión, las casitas y los apartamentos eran en régimen de alquiler. Dos años después, Monravá y Pujol construyeron el Hotel Imperial Tarraco, en el solar del destruido convento de las Clarisas, a la entrada de la ciudad por la carretera de Barcelona. Las proporciones del nuevo establecimiento demuestran el



Fig. 6. Fotomontaje proyecto Hotel Imperial Tarraco, Antoni Pujol Sevil / Jose M^a Monravá López, 1.11.1956. (AHDT-CPF 435)

florecimiento del turismo y las necesidad cada vez mayor de dotar a las poblaciones de camas hoteleras²⁰.

A modo de colofón, Tarragona inició la promoción de un turismo cultural pensado para una minoría —eruditos e intelectuales—. Gracias a su situación geográfica, pudo compaginar el uso lúdico de las playas y sus riquezas artísticas para la atracción de forasteros. También se vio favorecida por la importancia que, fue adquiriendo en el sector turístico la vecina localidad de Salou. Los intentos de mejora de la oferta museística, el acondicionamiento de los restos al aire libre, los balnearios, las construcciones... lo constatan. Sin lugar a dudas, en esos años iniciales, el legado romano ha sido crucial en el desarrollo cultural, social y económico de la ciudad y, quizás en esta línea se continúe trabajando, después de la declaración de los vestigios arqueológicos de Tarraco, patrimonio cultural por la UNESCO (30.11.2000). Aunque las cosas han cambiado, al visitante hay que ofrecerle mucho más y, a su vez, evitar un turismo de masas o la reconversión de los bienes inmuebles en parques temáticos que para nada ayuda a la conservación del patrimonio y, en cambio, aceleran su degradación.

¹⁹ Ortueta Hilberath, Elena de (2001): "La ciudad jardín playa de Zaragoza (1942) en *Actas del Congreso dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, Granada, pp. 425-438.

²⁰ AHDT. Obras públicas. CPF 435.

HISTORIA Y DIFUSIÓN DEL JARDÍN HISTÓRICO DE LA CÓNsula EN CHURRIANA, MÁLAGA

Eva M^a Ramos Frendo
Universidad de Málaga

La ciudad de Málaga contó en el siglo XIX con un momento de gran esplendor económico motivado por la reactivación de su comercio y el despegue industrial. Los responsables de este auge serán los miembros de la alta burguesía o, como también se les ha venido denominando, la “oligarquía de la Alameda”¹. Uno de los signos distintivos de este grupo social fue la posesión de una residencia a las afueras de la ciudad, la villa suburbana o finca de recreo², donde se alejaban del trabajo diario, para disfrutar de sus momentos de ocio. Estos espacios fueron testigo de numerosas fiestas, meriendas, veladas, excursiones, etc., realizadas al aire libre, siempre que el tiempo lo permitiera, para gozar de las numerosas sensaciones que proporcionaban sus bellos jardines.

En el caso de Málaga los lugares preferidos fueron Churriana, Torremolinos y la zona por donde hoy discurre la carretera de las Pedrizas, lugares donde se disfrutaba de un buen clima, principal distintivo de nuestra localidad, y que además se encontraban a una adecuada distancia del núcleo urbano.

En la zona de Torremolinos se ubicó la casa de recreo de la familia Rein, hacienda de la que hoy día tenemos noticia únicamente por medio de la documentación³. En el comienzo de la carretera de las Pedrizas persisten hoy día dos de las más monumentales y mejor conservadas villas del XIX, *La Concepción* y *San José*, que pertenecieron a miembros de una misma familia, la primera a Amalia Heredia Livermore y a su esposo, Jorge Enrique Loring Oyarzabal, Marqueses de Casa-Loring, y la segunda a Tomás Heredia Livermore, hermano de Amalia.

Pero es la zona de Churriana la que en este momento nos interesa, aunque sin perder de vista las dos anteriores villas citadas. El Oeste de la ciudad malagueña, en el valle del Guadalhorce, lugar dotado de una climatología privilegiada, ya había sido elegido durante el siglo XVIII para acoger una destacada hacienda, *El Retiro*. En la siguiente centuria muchos burgueses optaron por este mismo lugar para ubicar allí sus residencias de recreo: *San Javier*, propiedad de Don Manuel Piedrola Blake y doña

¹ Denominación dada por el escritor costumbrista Serafín Estebáñez Calderón, “El Solitario”, para referirse despectivamente al grupo que formaban su suegro, Tomás Livermore Page, y sus cuñados Manuel Agustín Heredia, José de la Cámara, José de Salamanca, Martín Heredia y Miguel Bryan y que, posteriormente, se viene empleando para designar, ya sin ese carácter peyorativo, al conjunto de familias que en dicha época controlaron todos los sectores de la vida malagueña o lo que es lo mismo, los grupos de élite.

² García Gómez, Francisco (2000): *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y sociedad*, tomo I, Universidad y Cajamar, Málaga, p. 726-744.

³ (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga, Escribanía de don Eduardo Ruiz de la Herrán, 1884, leg. 5395, Partición a bienes de don Guillermo Rein Nagel, fol. 4876.

Petra Abadía Hoppe⁴, *Santa Tecla, Plate-ro, Monsalve*, el *Cortijo de Crucet*, de don Eduardo Huelin Reissig y doña Amalia Sans Crucet⁵, *Santa Amalia*, perteneciente a don José Pastor Marra y doña Amalia Delius Rein⁶, la hacienda de Martín Heredia (lugar donde se hallaron numerosos restos arqueológicos de época romana)⁷ y, finalmente, *San Rafael*, también conocida como *La Cónsula*, por razones que su propia historia nos revela, fueron algunas de estas villas. De todas ellas, ésta última es la única que se conserva en la actualidad, junto con la ya citada hacienda de *El Retiro* del siglo XVIII. Nuestro trabajo pretende exponer la historia de la única superviviente de estas casas de recreo del siglo XIX malagueño de la zona de Churriana y proponer su mayor difusión turística insertándola en una ruta temática que de a conocer al visitante ese momento de esplendor de la historia malagueña y, a la vez, le permita revivir en estos paradisiacos ambientes, cómo disfrutaban del tiempo libre nuestros antepasados.

1. HISTORIA DE LA HACIENDA LA CÓNsula:

- ANTECEDENTES⁸

La Hacienda de *San Rafael*, antes de convertirse en lugar de recreo provisto de un palacete para sus inquilinos y con bellos jardines, fue simplemente una explotación agrícola, que a lo largo del siglo XVIII pasó por varias manos. A comienzos de dicha centuria era una huerta de cinco fanegas de tierra, ubicada en las

proximidades del pueblo de Churriana, que perteneció a un presbítero, don Pedro Ponce, quien la dejó en herencia a su hermana, doña Margarita, por testamento otorgado el 28 de octubre de 1733 y ésta, a su vez, la legó, en agosto de 1754, a los hijos tenidos en su segundo matrimonio con don Andrés de Alarcón.

Cuando falleció doña Margarita vivían cuatro de sus hijos: don Antonio, don José, don Andrés y doña Rosalía de Alarcón Ponce, pero cuando el primero de éstos, don Antonio, murió el 26 de septiembre de 1770, tenía un gran número de acreedores. Por esta razón, su viuda, doña Francisca de Palas Pavón, y sus seis hijos, solicitaron licencia judicial para que se les permitiera vender la cuarta parte que les pertenecía de la hacienda y, de este modo, poder solventar las deudas dejadas por su esposo y padre. Igualmente, los otros tres hermanos de don Antonio también decidieron vender sus respectivas partes, por lo que la totalidad de la huerta fue adquirida a medias, el 10 de marzo de 1787, por dos hermanos, el presbítero de la villa de Cártama, don Pedro López, y su hermana María, por la cantidad de 100.000 reales.

Durante el tiempo que la huerta estuvo en poder de este presbítero y de su hermana debió realizarse el templete cupulado que actualmente podemos contemplar en la finca y que denominan *Tumba del cura*, aunque en el siglo XIX lo llamaban *La Gruta*. Esta obra recrea en su interior una gruta artificial, posee poyos de obra y en el intradós de la cúpula, revestida de conchas, del

⁴ A.H.P.M., Escribanía de don Miguel Molina Terán, 1883, leg. 5475, Partición por fallecimiento de don Manuel Piedrola Blake, fols. 1520-1528.

⁵ A.H.P.M., Escribanía de don Eduardo Ruiz de la Herrán, 1885, leg. 5400, Inventario de bienes de don Eduardo Huelin Reissig, fols. 4776-4778v.

⁶ A.H.P.M., Escribanía de don Joaquín Bugella Cestino, 1887, leg. 5589, Testamento de doña Amalia Delius Rein, fols. 4126-4132.

⁷ Ramos Frendo, Eva (2003): "El gusto por las antigüedades en Málaga durante el siglo XIX", en *Congreso La Tradición Clásica en Málaga (s. XVI-XXI)*, Málaga, 29 al 31 de Octubre de 2003.

⁸ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco Piñón Tolosa, 1856, leg. 5016, Venta Real Don Enrique Heredia y Livermore contra Don Enrique Roose y Warusch, su hermana y sobrina, fols. 702-741v. Este documento recoge toda la historia de la hacienda desde el siglo XVIII hasta el año 1856 en que es adquirida por don Enrique Heredia Livermore.



Fig. 1. Personajes en el porche de La Cónsula, 1891.

mismo modo que las escaleras que conducen a este lugar, presenta en su tambor la cruz y la plegaria AVE MARIA⁹. Es, concretamente, el año 178.. que podemos leer incompleto en los cascos de la bóveda lo que nos indica que sería el citado don Pedro López el promotor de esta construcción.

Don Pedro y doña Margarita expresaron en sus respectivos testamentos que, una vez fallecieran, la parte de la huerta que correspondía a cada uno pasara a los beneficiados de la Iglesia Parroquial de la Villa de Cártama para que destinasen la producción de dichos terrenos a obras piadosas. Cuando ambos faltaron, los hijos de doña María solicitaron que se declararían nulos los testamentos de ésta y de su hermano con el fin de que dicha huerta no recibiera el destino que estos le habían dado. Finalmente, se dictó sentencia, confirmada por la Real Chancillería de Granada el 9 de marzo de 1802, por la que se declaraba nulo

el testamento de doña María, pero no el de su hermano. No obstante, la existencia de diversos acreedores de ambos hermanos obligó a subastar la citada huerta de Churriana para solventar las deudas. Fue entonces cuando don Juan Roose, Cónsul de Prusia, aparece en la historia de esta hacienda. Dicho señor se ofreció a pagar no solo el valor de la huerta sino además la cantidad necesaria para el pago de los diversos créditos que la aquejaban.

Aprobada la oferta, el 4 de febrero de 1802, por el tribunal de la Chancillería de Granada, la huerta salió a subasta el 1 de marzo de ese mismo año, rematándose en la cantidad de 142.000 reales que fueron pagados por don Ambrosio Cuartero, como intermediario de don Juan Roose, quien a continuación cedió la huerta a dicho señor. Finalmente, el 8 de junio de 1804 se celebró la escritura de venta de la citada huerta a favor de don Juan Roose.

⁹ Camacho Martínez, Rosario (2002): "El jardín barroco en Málaga. "El Retiro", de Churriana", en *Isla de Arriarán*, XIX, Málaga, p. 120.



Fig. 2. Grabado de la hacienda de San Rafael, por E. W. Marck.

- DE HACIENDA A VILLA DE RECREO: LA FAMILIA ROOSE

Don Juan Roose Kupckovius, nacido en una localidad cercana a Berlín, en lo que entonces era Prusia¹⁰, emigró a España a finales del siglo XIX. Se afincó en la ciudad de Málaga, posiblemente atraído por la prosperidad comercial de esos momentos, al igual que otros muchos extranjeros, y en dicha localidad ostentó el cargo de Cónsul de su país de origen y, además, fundó la casa de comercio Lambrecht, Roose y Compañía, dedicada a la exportación de vinos. Esta compañía, de la que fue socio único, mantuvo relaciones comerciales con Génova, Gibraltar, Hamburgo, San Petersburgo y Dinamarca.

Juan Roose contrajo matrimonio el 17 de febrero de 1793 con doña Rafaela Warusch Velasco, natural de Málaga. La familia tuvo su residencia en los números 2 y 3 de calle San Juan de Dios, vivienda que debía presentar un lujoso aspecto dado la riqueza de su mobiliario, con gran variedad de muebles

de caoba, junto con diversos cuadros dispuestos en las diferentes salas del inmueble: sala de estrado, sala larga, corredores, cuarto de estuco, comedor, cuarto del piano, cuarto de estudio, oratorio, etc.¹¹ Pero, al igual que el resto de los miembros de la alta burguesía, don Juan Roose deseó contar con una casa de recreo donde alejarse del bullicio de la ciudad y descansar durante el tiempo de ocio. Así que aprovechó la subasta de la hacienda de *San Rafael* para hacerse con unos terrenos en los que materializar su villa, terreno que a su vez amplió un año después con seis fanegas de tierras ubicadas en el lugar denominado el Palmar y compradas al Ayuntamiento de Málaga por valor de 600 reales¹².

- EL PALACETE Y LOS JARDINES

En 1807, don Juan Roose inició la construcción de una casa de recreo y la adornó con plantaciones, fuentes y otra serie de mejoras. Por lo tanto, debe ser de esta época el palacete clasicista que en la actualidad observamos en dicha hacienda e igualmente, el jardín principal que se encuentra ante la mansión de estilo similar al clasicista francés por lo racional de su diseño y por el uso de los parterres, que podría tratarse de aquel cuyo diseño se decía que le había sido dado a don Juan Roose por el Conde de Villalcázar, propietario de la vecina hacienda de *El Retiro*¹³.

Dicho jardín, ubicado delante de la casa principal, consta de una rotonda de mármol rodeada de jarrones, centrada por una fuente que presenta un niño montado sobre un pato de claro estilo

¹⁰ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco María Piñón, leg. 4053, 1839, Escritura de Dote de Juan Roose y Rafaela Warusch y aumento de dote, fols. 423v.-446.

¹¹ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco M^a Piñón, 1839, leg. 4053, Liquidación, cuenta y partición a los bienes y efectos quedados por muerte de Don Juan Roose y Kupckovius, fols. 416-417v. y Escribanía de don Francisco M^a Piñón, leg. 4065, 1850, Liquidación, cuenta y partición de los bienes y efectos quedados por muerte de doña Rafaela Warusch, fol. 1024.

¹² A.H.P.M., Escribanía de don Antonio del Castillo Fragua, 1805, leg. 3497, Compra de don Juan Roose al Ayuntamiento de Málaga.

¹³ A.M.S.(1814): *Descripción de la casa de campo del Retiro del Conde de Villalcázar*, Málaga, p. 20. Textualmente nos indica: *A la derecha el mar, Churriana y la bella casa del cónsul de Prusia D. Juan Roz (Roose), á quien el conde Villalcázar estimaba mucho, y le dio el plan de un gracioso aunque pequeño jardín.*

dieciochesco. Además, de forma similar a sus vecinos jardines de El Retiro, presenta escaleras revestidas de conchas y estalactitas y caminos flanqueados de jarrones de cerámica, junto con otras fuentes y surtidores.

El palacete es una construcción de autor desconocido¹⁴ que recuerda a las coloniales que se crearon en las haciendas Sudamericanas y del Sur de Estados Unidos. Presenta una planta rectangular, con dos pisos y patio interior, que en el exterior, en tres de sus lados, se abre con galerías de arcos carpaneles sobre columnas toscanas de mármol blanco, dispuestas sobre pedestales, que en la planta superior presentan antepechos con rejería. Dichas galerías se rematan en el segundo piso con una balaustrada con machones coronados con jarrones, tras la que se esconde la cubierta de tejas morunas. Los ángulos del edificio poseen unos grupos pilares, con columnas adosadas¹⁵. Esta edificación, con esa apertura en su estructura, consigue una perfecta comunión entre vivienda y jardín, haciendo que sus residentes pudieran disfrutar de las vistas y de la simbiosis con el ambiente natural que les rodeaba.

En 1824, la hacienda fue nuevamente ampliada con otras tierras ubicadas a la entrada de la misma, *un pedaso como de tres cuartillas*¹⁶, según nos indica la documentación, que formaban parte del Cortijo llamado del *Veedor* o de *San Javier*, propiedad de don Francisco Javier Abadía, quien las donó a don Juan Roose y a su esposa, doña Rafaela Warusch.

En la época de don Juan Roose, la hacienda contó, entre otras estancias, con un comedor, un dormitorio o gabinete, una sala, una antesala, el cuarto



Fig. 3. Palacete de La Cónsula.

de la señorita, que sería el dormitorio de Rafaela Roose Warusch, y el cuarto de pabellones. Las diversas dependencias disfrutaron, al igual que veíamos en la residencia urbana, de un mobiliario en su mayoría de caoba, que hacia 1838 era valorado en 6.245 reales y, a su vez, las habitaciones se adornaron con cuadros, algunos de ellos simples láminas, donde sobre todo abundaban los paisajes, y con grandes espejos. Además la hacienda poseyó todo lo necesario en loza y cristal para el servicio de sus mesas. Esta serie de efectos fueron valorados también por esas mismas fechas en 3.852 reales con 17 maravedíes¹⁷.

A partir de la adquisición de la finca por parte de don Juan Roose, ésta recibió el nombre de *San Rafael*, aunque cuando la finca se encuentra en poder de sus descendientes será nombrada tanto *San Rafael* como de *La Cónsula*, nombre que quizás adoptara posteriormente por ser la denominación que po-

¹⁴ Examinado el legajo 3564 del año 1807, perteneciente a don Francisco María Piñón, notario de la familia Roose, no encontramos documentación que recoja datos sobre la construcción de la casa de recreo.

¹⁵ García Gómez, Francisco Javier y Salvo Rabasco, Enrique (1999): "Hacienda "La Cónsula", en Sauret Guerero, Teresa (Dir): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol. 1, Málaga, CEDMA, p. 80-83.

¹⁶ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco Piñón y Tolosa, 1856, leg. 5016, Venta Real Don Enrique Heredia y Livermore contra Don Enrique Roose y Warusch, su hermana y sobrina, fol. 714.

¹⁷ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco M^a Piñón, 1839, leg. 4053, Liquidación, cuenta y partición a los bienes y efectos quedados por muerte de Don Juan Roose y Kupckovius, fol. 418v.



Fig. 4. Tumba del Cura.

pularmente recibía la misma y que, hacia los años cincuenta de siglo XIX, ya se tenía como otro de sus nombres. También documentos consultados en 1850 nos indican que la hacienda fue conocida por algunos como la hacienda del Cura, posiblemente por haber pasado por manos de dos presbíteros a lo largo del siglo XVIII¹⁸.

Toda la hacienda estuvo en poder de don Juan Roose hasta producirse su fallecimiento el siete de octubre de 1837. Según el testamento dejado por don Juan Roose conjuntamente con su esposa en 1814¹⁹, ambos declararon tener como únicos herederos a sus tres hijos don Juan, don Enrique y doña Rafaela Roose Warusch, dado que aunque habían tenido otros hijos, éstos habían muerto en la niñez. Pero cuando aconteció el fallecimiento de don Juan Roose, sólo quedaban dos de estos hijos, Enrique y Rafaela, dado que el mayor de todos, Juan, había fallecido justo un mes antes que su padre, el 23 de septiembre de 1837, dejando una hija, Rafaela Roose Sus, como única heredera, dado

que su esposa, Juana Cristiana Sus y otra hija, Cecilia, habían fallecido.

En 1839 se realizó el reparto de bienes de don Juan Roose y, entre ellos, la hacienda de *San Rafael* que con sus huerta, casa de recreo y demás pertenencias fue valorada en 637.828 reales, 517.946 reales de vellón sería el valor de la casa de recreo y 119.882 el de la hacienda y huertas. De la misma, a la viuda, doña Rafaela Warusch, le correspondieron 400.746 reales, a su hijo don Enrique 48.357 reales y a su hija doña Rafaela, 188.725 reales, no recibiendo nada Rafaela Roose y Sus, hija del difunto don Juan Roose Warusch. Fue durante estas fechas cuando se produjo la excursión campestre que nos fue relatada por el escritor Ildefonso Marzo en la revista *El Guadalhorce: Después de haber visto El Retiro, su célebre juego de aguas y sus alegres corredores, no permitiendo la consigna del conserje detenerse para comer, prosíguese a sentar los reales en esa calle de altos árboles que sirve de vestíbulo a la Hacienda San Rafael. Esta magnífica casa de campo, propiedad de la familia del Cónsul de Prusia, tiene una elegante arquitectura y una muy bella situación. Desde su amplia galería se disfrutan hermosas vistas sobre la vega y la ciudad...*²⁰.

El 28 de agosto de 1849 falleció doña Rafaela Warusch, por lo que su parte del valor de la hacienda se dividió entre sus dos hijos y la nieta, Rafaela Roose y Sus, correspondiendo a doña Rafaela Roose Warusch 133.364 reales, a don Enrique 147.743 reales y a Rafaela Roose y Sus 119.639 reales. Pero, esta hacienda supuso para la familia Roose una continua carga, dados los numerosos gastos que les ocasionaba, y que para nada podían atenderse con lo que sus huertas producían. De hecho los beneficios de las huertas no eran ni siquiera suficientes

¹⁸ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco M^a Piñón, leg. 4065, 1850, Liquidación, cuenta y partición de los bienes y efectos quedados por muerte de doña Rafaela Warusch, fol. 1030.

¹⁹ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco M^a Piñón Tolosa, 1837, leg. 4053, Testamento de don Juan Roose y Rafaela Warusch, fols. 105-109v.

²⁰ Marzo, Ildefonso (1839): "La Hacienda de San Rafael ó una comida en el Campo", en *El Guadalhorce* n^o 28, 15 de septiembre de 1839. Recorte en (A)rchivo (D)iaz de (E)scovar., Caja 100, 6-4.

para el pago de los diversos encargados de los cultivos, que venían a cobrar unos 560 reales anuales. El principal encargado de sostener la hacienda fue Enrique Roose, comerciante y Cónsul de Prusia, al igual que su padre, quien inicialmente intentó aliviar la situación arrendando parte de la finca. Hacia 1850, el estado de la misma era bastante bueno, por lo menos en lo que a sus tierras de labor se refiere, pero los gastos que precisaba seguían siendo insostenibles.

- EL NUEVO PROPIETARIO, ENRIQUE HEREDIA LIVERMORE

En 1856, la casa de recreo necesitaba de urgentes reparaciones para su adecuada conservación, cuyo importe podía ascender aproximadamente a unos 20.000 o 24.000 reales. Don Enrique Roose, como representante de su sobrina, doña Rafaela Roose y Sus, que era aun menor de edad, consideró que la posesión de la hacienda le reportaba a la misma muchos más perjuicios que intereses, ya que el mantenimiento y las actividades de entretenimiento obligaban a continuos desembolsos. Por estos motivos pidió autorización judicial para poder vender en pública subasta la parte que correspondía a su sobrina e invertir el dinero que obtuviese en la adquisición de fincas urbanas o para préstamos. La petición fue aceptada el 4 de septiembre de 1856 y poco después, el 11 de octubre, se subastó la parte de la hacienda correspondiente a la joven que consistía en el 18 y tres cuartos por ciento de la misma, siendo adquirida por don Enrique Guerrero, quien actuaba por encargo de don Enrique Heredia Livermore²¹, en la cantidad de 75.000 reales pagados al contado. En esos momentos la totalidad de la finca había sido apreciada en 394.600 reales y constaba de 11 fanegas y un tercio de otra de terreno.

Posteriormente, tanto doña Rafaela Roose Warusch como su hermano don Enrique, por las mismas causas ya expuestas, consideraron que les era más beneficioso vender sus respectivas partes de la hacienda que comprendían el 81 y un cuarto por ciento restante de la finca, por lo que se las ofrecieron también a don Enrique Heredia Livermore. Don Enrique aceptó, pasando a sus manos, de este modo, la totalidad de la hacienda. La hacienda fue valorada en 400.000 reales. De esta cantidad, doña Rafaela Roose Warusch recibió 200.000 reales, don Enrique Roose, 123.000 y doña Rafaela Roose Sus 75.000. De este modo, la hacienda de *San Rafael* pasaba a poder de un miembro de una de las más destacadas familias de la oligarquía malagueña, los Heredia.

- ALGUNOS DATOS SOBRE SU PERSONA

Enrique Heredia Livermore fue uno de los doce hijos nacidos del matrimonio entre don Manuel Agustín Heredia Martínez²², principal responsable del despegue industrial de Málaga a partir de los años 30, y doña Isabel Livermore Salas. De los doce hijos habidos en el matrimonio Heredia, tres fallecieron siendo niños, y de los nueve restantes, Enrique Heredia Livermore ocupó el séptimo lugar. Fue educado en Inglaterra y Francia, como el resto de sus hermanos varones. Posteriormente, se casó con su prima Josefa de la Cámara Livermore, hija de José de la Cámara y Josefa Livermore Salas, y de este matrimonio nacieron tres hijos: Enrique, María de los Dolores y Carlos Heredia Cámara. La familia residió en Málaga, donde Enrique se dedicaba a actividades comerciales, hasta que más tarde trasladó su residencia habitual a Madrid, concretamente a un hotel en el n° 24 del Paseo de la Castellana, inmueble que había com-

²¹ Ramos Frendo, Eva María (2002): "Revival y eclecticismo en las colecciones decimonónicas: Enrique Heredia Livermore y sus bienes artísticos", en *Boletín de Arte* n° 23, Universidad de Málaga, pp. 305-323.

²² Para conocer más sobre este destacado industrial cfr. García Montoro, Cristóbal (1976): *La personalidad y la obra de Manuel Agustín Heredia (1786-1846)*, Granada. Idem (1978): *Málaga en los comienzos de la industrialización: Manuel Agustín Heredia (1786-1846)*, Córdoba.

prado a su tío político don José de Salamanca y Mayol²³, el 17 de abril de 1877.

Enrique Heredia destacó por tener una importante colección de piezas de arte: cuadros, esculturas, cerámicas, muebles antiguos, platería, tapices, abanicos, etc. Sobre todo destacan entre las obras pictóricas piezas de: Jacopo Bassano, el Greco, José Antolínez, Mateo Cerezo, Bartolomé Pérez, Pedro de Orrente, Jacinto de Mendoza, Goya, Rafael Mengs, Luis Meléndez, Fleury-Richard, José Vallejo, Vicente López, Manuel Cabral y Aguado-Bejarano y Eduardo Cano de la Peña. No poseemos datos sobre el lugar dónde se ubicaron estas piezas artísticas. Suponemos que la gran mayoría debieron alojarse en su hotel de Madrid, pero es muy posible que algunas de ellas adornaran algunas de las salas de esta casa de recreo²⁴. De hecho, los cronistas malagueños indicaban que junto a otras casas de campo, la de Enrique Heredia era de las que *merecen una visita...por la riqueza de las habitaciones* (posiblemente debida al mobiliario y piezas artísticas que las decoraban)²⁵.

Enrique Heredia amplió la hacienda con cuatro fanegas de tierra, plantadas de viñas y almendros. Estos terrenos eran propiedad de doña Rafaela Roose Warusch. Se ubicaban en el partido de la Fuente de las Doncellas de Churriana y sus límites estaban rodeados de cipreses y otros árboles. El citado terreno había sido adquirido por don Luis de Torres, vecino de Churriana, al Ayuntamiento de

Málaga, quien posteriormente, el 16 de diciembre de 1817, vendió dicha propiedad, ya por entonces plantada de viñas, a doña Rafaela Velasco, por la cantidad de 4.700 reales. Esta señora, a su vez, donó dicho predio rústico a doña Rafaela Roose Warusch, la cual con fecha 29 de octubre de 1856 la vendió a Enrique Heredia por 10.000 reales, quien deseaba agregar estos terrenos a la recién adquirida hacienda de *San Rafael*²⁶.

- LAS ESPECIES BOTÁNICAS DE LA CÓNSULA

Por lo tanto, tras esta nueva adquisición, la totalidad de la hacienda de *San Rafael* pasó a constar de 15 fanegas y un tercio de otra de terreno. Por estas fechas, concretamente al año siguiente, la hermana de Enrique, Amalia Heredia Livermore²⁷, y su esposo, Jorge Enrique Loring Oyarzabal, también adquirieron otra hacienda, *La Concepción*²⁸, que fue poblada de numerosas especies exóticas obtenidas por el matrimonio en sus distintas relaciones comerciales. Algunas de las especies de *La Concepción* también se encuentran en *La Consula*²⁹ y no existían en la época de la familia Roose, razón que nos lleva a pensar en la posibilidad de intercambios entre ambas haciendas y a suponer que la mayor parte de las plantas y árboles tropicales de *La Consula*, que hoy observamos y que en la segunda mitad del siglo XIX le daban fama, datan de la época de Enrique Heredia Livermore³⁰.

²³ Este ilustre coleccionista y hombre de negocios, don José de Salamanca y Mayol estaba casado con doña Petronila Livermore Salas, hermana de Isabel Livermore Salas, la madre de Enrique Heredia.

²⁴ Ramos Frendo, Eva María (2002): "Revival y eclecticismo...op. cit.. Aquí podemos conocer esa heterogénea colección de obras de arte.

²⁵ Muñoz Cerisola, Nicolás (1879), *Guía General de Andalucía y Extremadura*, Málaga, p. 386.

²⁶ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco Piñón y Tolosa, 1856, leg. 5016, Venta Real: Don Enrique Heredia Livermore contra Doña Rafaela Roose Warusch, fols. 734-741v.

²⁷ Sobre la vida y actividades de esta destacada dama malagueña cfr. Ramos Frendo, Eva María (2000): *Amalia Heredia Livermore, Marquesa de Casa Loring*, Universidad, Málaga.

²⁸ Declarado jardín Histórico-artístico. Decreto 27/09/43 (BOE. 10/10/43). Cañizo Perate, José Antonio del y Lasso de la Vega Westendorp, Blanca (1996): *Jardín Botánico-Histórico La Concepción*, Ayuntamiento, Málaga.

²⁹ Para conocer las especies botánicas que hoy posee *La Consula* cfr. Cañizo, José Antonio (1990): *Jardines de Málaga*, Arguval y Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Málaga, p. 53-56.

³⁰ Algunas de estas especies tropicales que hoy podemos contemplar y que fueron plantadas en época de Enrique Heredia Livermore son: jacarandas, palmeras datileras, arboles del amor, cicas, palmeras reina, palmeras chinas de abanico, bambúes, palmera *Butia Capitata*, árboles de Júpiter, aguacates, amapola arbustiva de California,

Mientras la hacienda estuvo en manos de la familia Roose, sus terrenos estuvieron plantados principalmente de árboles frutales (naranjos, granados, albaricoques, higueras, limoneros, ciruelos, manzanos, sidras, chirimoyos, membrillos, perales, almendros, moreras, parras, caña dulce, etc.), y otros tipos de árboles propios de la zona Mediterránea, (álamos, sauces llorones, chopos, adelfas, laureles, cipreses, olivos, etc.), distribuidos en distintos bancales, que bordeaban caminos que comunicaban las distintas zonas de la hacienda: la casa principal, el jardín de la alberca, los diversos cenadores (cenador de los llorones, cenador de la alberca y cenador de la reja), la gruta, el laberinto, la acequia, el semillero, etc.³¹, mientras que escaseaban las especies exóticas (palmas reales, paraísos y árboles de la vida)³². Con Enrique Heredia, en la segunda mitad del siglo XIX, ya se exaltarían *...la hermosura de sus jardines donde las más raras plantas de Europa alterna(ba)n con otras muchas americanas, revelando su íntimo consorcio las excepcionales condiciones de este clima...*

El 15 de octubre de 1884 falleció Enrique Heredia Livermore y un año después, el 3 de enero de 1885, lo hizo su mujer. En el año 1891 se llevó a cabo la partición de los bienes del matrimonio³³. Cuando se produjo esta división ya habían fallecido dos de sus hijos: María Dolores y Enrique, por lo que acudieron sus representantes legítimos. María Dolores se había casado con su primo Agustín Heredia Grund, hijo de Tomás Heredia Livermore y Julia Grund



Fig. 5. Jardines de La Cónsula.

Cerero, y cuando falleció, el 12 de mayo de 1885, dejó como herederos a cuatro hijos: María, Julia, Agustín y Josefa Heredia Heredia. Enrique, por su parte, nacido en París, permaneció soltero, por lo que tras su muerte, el 11 de febrero de 1888, dejó como herederos a los hijos de su hermana Dolores y de su hermano Carlos.

La hacienda de *San Rafael*, valorada en 53.750 pesetas, pasó a Carlos Heredia Cámara, junto con la mitad de todas las piezas artísticas de Enrique Heredia. A partir de este momento, sí tenemos noticias que nos indican que al menos parte de las obras de arte heredadas de su padre se alojaron en *La Cónsula*. Concretamente nos remitimos a las palabras de José M^a Padrón Ruiz quien al hablar sobre esta hacienda, que nos definía como *otra de las más pintorescas fincas de recreo que hay en los alrededores de nuestra población*, nos exponía que: *El edificio es de lo más elegante que en su género existe; en él hay cuadros y joyas que convierten sus salones en las galerías de una exposición; capiteles, columnas y molduras donde el arte y*

Alpinia zerumbet, *Chamaedorea*, palmeras *Washingtonia robusta*, *Araucaria Bidwillii*, *Celtis australis*, laurel de Indias, yucas finas, palmeras de Canarias, árboles del fuego, platanos de sombra, *Coccoloba laurifolia* del Himalaya, buganvillas, etc. Siempre que nos es posible estamos utilizando el nombre vulgar de la especie y no el genérico.

³¹ A.H.P.M., Escribanía de don Francisco M^a Piñón Tolosa, 1839, leg. 4053, Aprecios de la Hacienda de San Rafael perteneciente a los herederos de don Juan Roose padre, fols. 407-412.

³² Las Palmas Reales deben de ser las denominadas *Oreodoxa regia* H.B.K. de Cuba. El documento nos habla de paraísos que podrían referirse a Aves del paraíso o *Strelitzia reginae*, planta sudafricana o la denominada flor del paraíso que proviene de China y Japón y, finalmente, el árbol de la vida será el *Hibiscus mutabilis* que es originario de China y de la India y que debe su nombre a los cambios de color que sufren sus flores desde un color blanco hasta amarotado pasando por rosa y rojo. Nos aparece otro árbol denominado árbol del coral y que no identificamos entre las especies tropicales.

³³ A.H.P.M., Escribanía de don Basilio García de Alcazar, leg. 5606, 1891, fols. 137-224v.

*el buen gusto se disputan la preferencia y no pocos y ricos tapices encargados de engalanar aquella suntuosa mansión*³⁴.

Por lo tanto, podemos suponer que algunas de las importantes obras pictóricas que poseyó Enrique Heredia, hacia esta fecha, con toda seguridad se encontrarían en la hacienda, ya formando parte de las posesiones de su hijo. Igualmente, como se nos relata, existían numerosos tapices, aunque no se nos indica cuáles, pero es interesante recordar que su padre, dentro de su colección, contó con piezas de gran antigüedad (algunas descritas como de estilo gótico y otras fechadas en los siglos XV y XVI), entre ellas piezas procedentes de Flandes o de Alemania, junto con otras más modernas, entre las que destacaban cuatro tapices de Goya. Por lo tanto, el aspecto de las estancias de la casa de recreo, durante el periodo de la familia Heredia, debió ser de un mayor lujo y esplendor que en épocas anteriores.

- LA CÓNSULA EN EL SIGLO XX

Durante las primeras décadas del siglo XX perdemos el rastro de *La Cónsula*, tan sólo contamos con una serie de fotografías de los años 1944-45 de Juan Tembory y los datos de los padrones³⁵ que nos indican que en la misma se alojaban dos familias dedicadas a las labores del campo, posiblemente a los árboles frutales, y a la jardinería, pero desconocemos sus propietarios en esas décadas .

El 13 de agosto de 1953 fue adquirida por un matrimonio de California, Nathan (conocido por sus amigos como Bill) Davis y Anne Bakewell Davis³⁶, que la tuvo en su poder hasta que veinte años después, el 30 de agosto de 1973, su propietaria ofreció su compra al Ayuntamiento de Málaga.

- ESTANCIA DE HEMINGWAY EN LA CÓNSULA

En el verano de 1959, la hacienda contó con un visitante de excepción, se trató del escritor norteamericano y Premio Nobel Ernest Hemingway³⁷ junto con su cuarta esposa, Mary. Hemingway había sido enviado a España por la revista *Life* para escribir un artículo corto sobre el mano a mano que existía entre las dos máximas figuras del toreo en aquellos momentos, Antonio Ordoñez (amigo de Hemingway) y Luis Miguel Dominguín. El escritor fue invitado por el matrimonio Davis para que se alojara en la hacienda que estos poseían en las proximidades de Málaga. Se trataba de un lugar cuyas especies tropicales recordaban a Hemingway la finca que él poseía en Cuba. Durante esta estancia *La Cónsula* fue testigo del sesenta cumpleaños del escritor que se celebró en sus jardines con comida japonesa traída de Londres, champagne de París, fuegos artificiales, música española y baile flamenco³⁸. Allí el artículo se hizo cada vez más extensos hasta dar

³⁴ Padrón Ruiz, José María (1896): *Málaga en nuestros días*, Málaga, p. 105.

³⁵ (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga, Padrones, 1945, n° 1606-1, fol. 022.

³⁶ Anne Bakewell Davis aparece como la propietaria en escritura de compra otorgada el día 13 de agosto de 1953 ante el Notario de Madrid, don Luis Rincón Lozano, registrada con el número 1.569 de su Protocolo. Esta información aparece en A.M.M., Plenos del Ayuntamiento de 1973, volumen n° 436, fol.149.

³⁷ El periódico *Sur* nos deja diversas noticias y fotografías del escritor en nuestro país, entre ellas imágenes del mismo en la Plaza de la Malagueta. *Sur*, 2-7-1959: foto en la que presencia en Zaragoza la reaparición de Antonio Ordoñez y su reconciliación taurina con Luis Miguel Dominguín; 21-7-1959: Nos indica que *entre los viajeros notables que se cobijan en el anónimo y descanso de la Costa del Sol, una tan inconfundible como el premio Nobel, Ernest Hemingway. Pasa unos días aquí, va a los sitios donde hay feria de toros y volverá para presenciar nuestras corridas en primeros de agosto*; 2-8-1959: foto en la Malagueta que nos lo muestra tras haberle brindado el toro Manolo Segura; 15-8-1959: foto que nos lo muestra junto a Antonio Ordoñez; 21-8-1959: Foto en Bayona donde se produjo la segunda corrida, mano a mano, entre Ordoñez y Luis Miguel.

³⁸ Las noticias sobre la estancia de Hemingway en *La Cónsula* provienen de Internet: www.maxrambod.com/literatu.htm-52k; www.el-mundo.es/motor/99/MV115/hemingway.html-15k, donde José Luis Jiménez nos habla sobre "La España de Hemingway" en un artículo publicado en *El Mundo*, el 10 de julio de 1999, y www.beverlyhillbaseball.com/tonycastro/hemingway060601.html-15k.

lugar a la novela titulada *El Verano Peligroso*, donde su estancia en la hacienda de *La Cónsula* aparece reflejada con las siguientes palabras: *Tras desembarcar en Algeciras nos dirigimos a casa de la familia Davis, Bill, Annie y sus dos pequeños, en una villa llamada "La Cónsula" situada en las montañas que rodean a Málaga. Había una verja ante la que montaba guardia un hombre cuando no estaba cerrada. Luego venía un largo camino de grava rodeado de cipreses. Tenía un jardín tan precioso como el Botánico de Madrid. La casa era enorme, magnífica y fresca, de habitaciones espaciosas y alfombras de esparto en cada una de ellas y en los corredores; en todas partes se encontraban muchos libros, viejos mapas y buenos cuadros adornando las paredes. Disponían de chimeneas para cuando hiciera frío. Había una piscina (realmente debe tratarse de una alberca) que llenaban con agua proveniente de un manantial de la montaña y no tenía teléfono. Se podía ir descalzo pero en mayo hacía frío y los mocasines resultaban más apropiados para las escaleras de mármol. Comíamos estupendamente y bebíamos bien. No dejábamos en paz unos a otros y, cuando al levantarme por la mañana (según se nos indica se levantaba todos los días a las 6.00 de la madrugada) salía al balcón que recorría toda la fachada del segundo piso y miraba por encima de los pinos del jardín hacia las montañas y el mar al tiempo que se oía silbar al viento entre los árboles, entonces comprendía que nunca había estado en un sitio más hermoso. Era ideal para trabajar y comencé a escribir en seguida*³⁹.



Fig. 6. Palacete y restaurante de La Cónsula.

- LA CÓNsula PASA A MANOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Como exponía anteriormente, el 14 de septiembre de 1973, tras la propuesta de don Cayetano Utrera Rabassa, alcalde en esos momentos⁴⁰, el Ayuntamiento malagueño decidió adquirir la hacienda de *La Cónsula*, cuyo precio ascendió a 27.092.668 pesetas, para convertirla en *Jardín Botánico*. A esta decisión se llegó en sesión plenaria, tras realizarse un informe pericial por parte de los Servicios Técnicos de Arquitectura en los que se vio que el precio que se pedía por la hacienda era el adecuado y, a su vez, se comprobó que dichos terrenos poseían unas condiciones idóneas para el fin que se les quería dar. La compra se hizo efectiva el 25 de octubre de 1973⁴¹. Unos meses después se iniciaron los trabajos para mejorar los jardines y los interiores de la casa de recreo⁴². Pasado un año, aún no se sabía el destino definitivo que iba a tener la hacienda, según la prensa se llegó a pensar que *La Cónsula* se iba a convertir en el Museo de Arte Moder-

³⁹ La cita textual de la obra *El Verano Peligroso* la hemos hallado en la página web de la Escuela de Hostelería de Málaga y Benalmádena a la que accedemos desde la web Conocer Málaga que posee el Área de Turismo del Ayuntamiento de Málaga y concretamente desde la página de *La Cónsula* (www.laconsula.com/).

⁴⁰ Doña Anne Bakevell Davis, residente junto su esposo Nathan Davis en el nº 5 de la calle O'Donnell de Madrid, había ofrecido al Alcalde, el día 30 de agosto de 1973, la opción de compra de la finca *La Cónsula*, ubicada en el partido de la Fuente de las doncellas y una parte en el de la Cañada de la Calera, del término de Churriana. A.M.M., Plenos del Ayuntamiento de 1973, volumen nº 436, fols. 147v.-148.

⁴¹ *Sur*, 26 de octubre de 1973, p. 30.

⁴² *Sur*, 27 de febrero de 1974, p. 14: Se informa que don Cayetano Utrera Ravassa ha visitado los terrenos en compañía del arquitecto del Ministerio de la Vivienda, don Victor Caballero Ungría para *...verla, estudiarla y, en un próximo futuro, facilitar a la Alcaldía un amplio informe en el que vayan contenidos, de un lado, el aprovechamiento de la finca -interior y jardines- y, de otro una larga serie de reflexiones y sugerencias en torno al destino que cabría adjudicar a toda ella*. *Sur*, 9 de marzo de 1974, p. 10: El Alcalde informaba de los trabajos que se estaban realizando en *La Cónsula* para mejorar las condiciones de su jardín botánico, las zonas del interior y la zona alta de la finca.

no de la ciudad malagueña, disponiéndose en sus jardines toda una serie de esculturas que Miguel Ortíz de Berrocal⁴³ había regalado a la localidad. Pero finalmente el escultor retiró esas obras y se las llevó a Sao Paulo⁴⁴, posiblemente con destino a la exposición monográfica que en el año 1973 se realizó en dicha ciudad: *Bienal de Sao Paulo, Exposição monográfica no pavellhao Spanhol*⁴⁵. No obstante, La Cónsula ha servido en diversas ocasiones de marco a exposiciones de arte contemporáneo, como en 1979 con “Muestra de Arte Actual” o en 1982 con Arte Contemporáneo en Málaga.

En 1984, se planteó una reforma, según proyecto del arquitecto José María Romero, que afectaba principalmente a los jardines pero no se realizó. Finalmente, en 1992, se realizó un consorcio entre el Ayuntamiento de Málaga y la Consejería de Empleo y Desarrollo Tecnológico de la Junta de Andalucía para crear un Escuela de Hostelería que eligió *La Cónsula* como marco. Para adaptar el palacete y pabellón de servicios al nuevo fin intervinieron los arquitectos Luis Bono Ruiz de la Herrán y Carlos Hernández Pezzi por parte municipal y Ana Araujo por parte de la Comunidad Autónoma. El patio de la casa de recreo fue cubierto con cristalera y se reconstruyeron las galerías, que se encontraban bastantes deterioradas. En la fachada trasera de la casa se añadió una galería de hormigón sostenida por columnas de hierro. Mientras la planta baja se destinaba a los servicios administrativos, la principal se habilitó para las aulas. Por otra parte, crearon una nueva construcción en el

lado izquierdo del palacete, donde se encontraría el restaurante y las cocinas. Dicha edificación se opone totalmente al inmueble preexistente, dado que emplea un lenguaje racionalista donde se combina el mármol crema con el cristal oscuro en la fachada principal. Tras estas diferentes intervenciones, en diciembre de 1993, se inauguraría la Escuela de Hostelería, gozando en la actualidad de un reconocido prestigio⁴⁶. En la actualidad esta hacienda forma parte del Patronato Botánico Municipal Ciudad de Málaga.

2. DIFUSIÓN TURÍSTICA DE LA CÓNsula

- LA CÓNsula EN LAS GUÍAS TURÍSTICAS

A lo largo del siglo XIX ya se da una unión entre patrimonio y turismo (aunque no el turismo que entendemos actualmente), dado que el patrimonio artístico era uno de los principales alicientes de los viajes que realizaban los miembros de la alta burguesía⁴⁷. Se trataba, por tanto, de un turismo elitista. Para ese reducido número de potentados irían dirigidas las guías de las ciudades. Concretamente, en Málaga los cronistas recomendaban, entre otros monumentos, la visita a *La Cónsula*, junto con otras muchas villas de recreo de nuestra ciudad, entre ellas *La Concepción*⁴⁸, propiedad del cuñado de don Enrique Heredia, el Marqués de Casa-Loring, como ya mencionábamos anteriormente, *San José*, de su hermano Tomás Heredia, *El Platero* del Marqués de Valle-Humbroso, *Teatinos* de la viuda de Delius y *Santa Amalia* de Eduardo Huelin⁴⁹.

⁴³ Berrocal. *Centro Cultural del Conde Duque*, Madrid, Ayuntamiento, 1999.

⁴⁴ A.D.E.: Caja 100, 6-3, La Cónsula, *Sur*, 14 de febrero de 1974, recorte de prensa.

⁴⁵ Berrocal. *Centro Cultural...op. cit.*, p. 126.

⁴⁶ García Gómez, Francisco y Salvo Ravasco, Enrique (1999): “Hacienda “La Cónsula”, en Sauret Guerrero, Teresa (Dir): *Patrimonio Cultural...op. cit.*, pp. 82-83.

⁴⁷ Prats, Llorenç (1997): *Antropología y patrimonio*, Ariel, Barcelona, p. 39-56. Estas páginas comprenden el capítulo 2 que trata sobre “El patrimonio cultural como recurso turístico”.

⁴⁸ Sobre las diferentes visitas recibidas por *San José* y *La Concepción* cfr. Ramos Frendo, Eva M^a (2000): *Op. cit.*, p. 74-75

⁴⁹ Muñoz Cerisola, Nicolás (1891): *Guía de Málaga*, Málaga, p. 22.

De todas ellas lo más destacado eran sus jardines cuyo principal atractivo consistía en la presencia de todas esas especies propias de países tropicales, que nuestro suelo y clima permitían prosperar⁵⁰, pero también tenían atractivo por las riquezas que guardaban sus mansiones⁵¹: obras de arte (como veíamos que existían en *La Cónsula*), restos arqueológicos (como la importante colección Loringiana de *La Concepción*) y bibliotecas (como la existente en la finca anteriormente citada).

De este modo, así se presentaba *La Cónsula* a los posibles visitantes: *Las suaves emanaciones que dejan escapar las flores más vistosas de su jardín, la agradable sombra que esparcen los pinos en una gran extensión y el purísimo ambiente que la brisa transporta desde la playa hasta este lugar, detalles son más que suficientes para que allí los sentidos se recreen y se alegre el corazón*⁵².

Tan atractivos eran los jardines de estas villas que incluso la Emperatriz Isabel de Austria paseó por *San José* y *La Concepción*, cuando en 1893 viajaba de incógnito por nuestra ciudad⁵³.

Pero, a comienzos del siglo XX numerosas guías olvidaron mencionar la hacienda de *La Cónsula*, mientras proseguían recomendando las visitas a *San José*, *La Concepción* y *El Retiro*⁵⁴. En escasas ocasiones se acordaron de ella⁵⁵, pero incluso en esos casos lo hicieron con errores tipográficos, refiriéndose a *La Cónsula*, en lugar de *La Cónsula*⁵⁶. En las guías más recientes (aunque no en todas⁵⁷), realizadas a partir de la década de los 90⁵⁸ y en algunas páginas web, entre ellas la de turismo del Ayuntamiento (www.laconsula.com), se menciona esta hacienda, aunque siempre en un segundo plano⁵⁹, sien-

⁵⁰ Muñoz Cerisola, Nicolás (1880): *Guía General de Andalucía, Valencia y Extremadura e indicador de España*, Málaga, p. 311.

⁵¹ Muñoz Cerisola, Nicolás (1879): *Guía General de Andalucía y Extremadura*, Málaga, p. 386.

⁵² Padrón Ruiz, José María (1896): *Op. cit.*, p. 105.

⁵³ *La Unión Mercantil*, 4-1-1893.

⁵⁴ Cfr. *GUÍA del forastero en Málaga e indicador general de la provincia*, Málaga, 1903, p. 40; *ANDALUCÍA*, 1929, p. 8: citan *La Concepción* y *San José*. Guzmán Muñoz, Antonio y Supervielle de Andrade, José (1906): *Guía de Málaga y su provincia: indicador del comercio y la industria para 1906*, p. 333; *GUÍA del Bañista en Málaga* (1927), Málaga, p. 37, 91 y 117; *MÁLAGA: guía del turista*, Málaga, Centro Oficial de Información del Turismo, 1929, p. 14 y 34; Muñoz Roca, Luis y Ramos de Silva, Luis (1930): *Guía del bañista en Málaga*, Málaga, p. 39, 91 y 117; *GUÍA popular de Málaga*, Málaga, Valero Enfedaque Blasco, 1935, p. 31; *GUÍA descriptiva*, 1949, p. 317 y 323-325 (realiza diversos itinerarios); Souvirón, José María (1958): *Málaga*, Málaga; Ruiz Sánchez, José (1972): *Málaga*, Barcelona, s/p (nombra *La Concepción* y *El Retiro*); Olano, Antonio (1974): *Guía secreta de la Costa del Sol*, Madrid, Al Bokak, p. 84-86.

⁵⁵ Únicamente la citan en una guía de 1930 (*MÁLAGA: Guía general de la ciudad: 1929-1930*, Málaga, Tipografía Morales, 1930, s/p: *...la Cónsula, el Platero y el Retiro, cerca de Churriana deberían ser visitadas por todo el que pusiera el pie en Málaga*). Pero tras esta breve referencia recomienda de manera bastante más extensa excursiones a *El Retiro* (p. 91) y a *San José* y *La Concepción* (p. 117).

⁵⁶ *GUÍA oficial de Málaga con su plano y calendario: Año 1918*, Málaga, Patronato de San José para obreros católicos, p. 29. *GUÍA oficial de Málaga con su plano y calendario: Año 1919*, Málaga, Patronato de San José para obreros católicos, p. 26. También en ambas se recomendaba la visita de *El Platero*.

⁵⁷ Bastart, Jordi (1998): *Málaga, de la Axarquía a la Serranía de Ronda: turismo rural y aventura*, CEAC, Barcelona, p. 128, menciona *La Concepción* y *El Retiro*, pero no *La Cónsula*. Gaitán, Juan (2000): *Vive y descubre Málaga*, Everest, León, p. 42-45, recomienda en las Rutas Verdes la visita a *El Retiro* y *La Concepción*, mientras en la p. 90 cita *La Cónsula* entre los lugares dónde comer.

⁵⁸ Miró, Aurora, Coloma, Isidoro, Soler, Antonio (1991): *Guía de Málaga y Costa del Sol hoy*, Madrid, p. 60 y 62; Camacho, Rosario (Dir.) (1992): *Guía Histórico-Artística de Málaga*, Arguval, Málaga, p. 381; Sauret, Teresa (1997): *Málaga. Guía turística de la ciudad*, Ayuntamiento de Málaga, p. 18-19; Blanco Almenta, Rafael (1998): *Jardines Históricos y Parques Actuales de Andalucía*, Arguval, Málaga, p. 189-191; Iturriaga Córdón, Enrique (2000): *Guía de Museos y Visitas de Interés*, Arguval, Málaga, p. 92; Montijano García, Juan María y Asenjo Rubio, Eduardo (2002): *Paseos por Málaga*, Universidad de Málaga, p. 174.

⁵⁹ En webmalaga.com, al realizar un análisis de los recursos culturales de la ciudad nos indica la existencia de cinco jardines de importancia botánica que se incluyen entre los treinta principales de toda España, considerando *La Cónsula* de gran interés botánico y ornamental, aunque en un segundo lugar, si se compara con *La Concepción*, *El Retiro* o el Parque y sin incluirlo, por tanto, entre los de interés turístico, algo que considero puede cambiar si se actúa sobre él y se le da una mayor difusión. Internet también nos pone en contacto con un artículo de Jesús Torbado: "El Viaje: Andalucía. Málaga con Pablo Ruiz Picasso", publicado en un Suplemento de *El Mundo*,

do mucho mayor la publicidad que se da a *La Concepción*⁶⁰, dado que se trata de una villa de mayor entidad que *La Cónsula*. No obstante, otras guías y páginas webs (entre ellas las de la Junta de Andalucía y la Diputación de Málaga) no realizan la más mínima mención a *La Cónsula*⁶¹, sino es únicamente para recomendarla dentro de los lugares dónde comer de Málaga⁶². Por lo tanto, si no fuera por la presencia de la Escuela de Hostelería de Málaga en este lugar, mucha menor sería la información que obtendríamos sobre esta hacienda, corriendo el peligro de caer totalmente en el olvido. No obstante, hasta el momento la historia que se ha presentado de esta villa está plagada de errores, hipótesis y conjeturas⁶³. Nuestro trabajo pretende, por tanto, difundir la historia de esta villa de una manera científica, al fundamentarse en docu-

mentación original, y, de esa manera, subsanar los errores posibles y desvelar la verdad de algunas de las hipótesis.

- PROPUESTA DE DIFUSIÓN DE LA CÓNsula

Pero, tras varios años en los que el Ayuntamiento se ha volcado en mejorar y difundir *La Concepción*, los presupuestos del año 2003 y las actuaciones a que van dirigidos nos indican que también se está intentando mejorar *La Cónsula*⁶⁴. Igualmente, los deseos del Patronato Botánico de Málaga por que se investigue la historia de esta villa⁶⁵ son una muestra más de ese interés por promocionarla, de igual forma que hasta ahora se ha venido haciendo con *La Concepción*.

En la actualidad, contamos en Andalucía con un turismo (además de la misma población local) que demanda

donde expone: ...sería imperdonable no pasear, ya en las afueras, por los jardines de *La Cónsula*, de *El Retiro* (hoy valioso parque ornitológico) y los de *La Concepción*...

⁶⁰ No sólo el Ayuntamiento se ha venido volcando más en *La Concepción* (publicación de libros sobre su historia y especies botánicas (Cañizo Perate, José Antonio del y Lasso de la Vega Westendorp, Blanca (1996): *Jardín... op. cit.* o una obra de varios autores que se encuentra en proceso de publicación), o sobre fotografías antiguas (García Gómez, Francisco (2003): *La Concepción. Testigo del tiempo*, Málaga, Jardín Botánico-Histórico La Concepción, Ayuntamiento de Málaga, Cajamar), folletos propagandísticos de la misma (*Arte y Naturaleza. En el paraíso natural del Jardín de la Concepción descubrimos el Museo Loringiano*), videos, etc.), sino otras instituciones como la Diputación de Málaga que en su página web del Patronato de Turismo de la Costa del Sol (www.visitacostadelsol.com/esp/html/) al ofrecernos un turismo temático y cultural nos recomienda las visitas a *La Concepción* y *El Retiro*, pero no menciona *La Cónsula*. Igualmente en su Agenda de Actividades aparecen Rutas y Escapadas y entre ellas el 17 de enero de 2003 nos oferta una ruta a *La Concepción*. Igualmente, la Junta de Andalucía en su *Guías Prácticas. Ciudades*. Málaga, s/p., nombra el *Jardín Botánico Finca de la Concepción* en su plano, pero no *La Cónsula*.

⁶¹ La Diputación de Málaga en la página web del Patronato de Turismo Costa del Sol (www.visitacostadelsol.com) nos proporciona la consulta del boletín quincenal *El Tragaluz*. En el n° 2, del 14 de abril de 2003 un artículo titulado "La puerta del Guadalhorce" realiza una ruta que engloba Churriana y sus proximidades. Únicamente en este artículo hay una mención a *La Cónsula*.

⁶² Cfr. www.juntadeandalucia.es/turismoydeporte/. Aquí nos aparece únicamente su ubicación y los teléfonos de contacto.

⁶³ Por un lado, las guías actuales y las páginas webs nos hablan de la hacienda del Cónsul de Prusia Juan Roz, cuando su verdadero apellido es Roose, error que puede venir de tomar el nombre del documento que en 1814 realizara un visitante a la vecina hacienda de *El Retiro* (A.M.S.(1814): *Descripción de...op. cit.*, p. 20). A su vez, hasta el momento, no se conocía con total seguridad el año de construcción del palacete (se hablaba de comienzos del siglo XIX o incluso se apuntaba el año 1806, mientras otros erróneamente daban como fecha el 1856, por la presencia de dicha fecha en la entrada de la hacienda), algo que la documentación hallada nos aclara (1807). Además, la documentación ya nos da la explicación del año 1856 que aparece en la verja de entrada a la hacienda.

⁶⁴ En el 2003, el Ayuntamiento de Málaga, a través del Área de Medio Ambiente, invirtió 225.000 euros en un proyecto de restauración de los jardines de *La Cónsula* con el fin de devolverles su pasado esplendor que fue ejecutado por el personal técnico del Patronato Botánico Municipal. Además, destinaron 271.084,56 euros para realizar mejoras en el edificio acristalado que destinan a actos públicos, acondicionar espacios para celebraciones al aire libre, construir aseos y una zona de aparcamiento y crear un nuevo camino de acceso al edificio acristalado. Cfr. www.ayto-malaga.es.

⁶⁵ En la actualidad, don Leandro Olalla, Director Gerente del Patronato Botánico de Málaga, nos ha encargado un trabajo de investigación sobre la historia de *La Cónsula* que resumidamente hemos expuesto en esta comunicación.

rutas temáticas o productos turísticos no tradicionales⁶⁶. Igualmente, el Palacio de Congresos y Exposiciones de Málaga trae a nuestra ciudad visitantes que buscan algunas actividades complementarias para amenizar su estancia. Los nuevos Museos de Málaga (Museo Picasso y Centro de Arte Contemporáneo de Málaga) son un aliciente para aquellos que buscan algo más que sol y playa en nuestra localidad. Por ello, atendiendo a esta demanda, nosotros proponemos una nueva oferta que permitirá el aprovechamiento de un patrimonio cultural y natural y su difusión turística. Se trata de un viaje por la Málaga del siglo XIX, donde se le presenta al turista la ciudad de esa época esplendorosa y se completa el recorrido con una excursión a las dos haciendas aún conservadas, primeramente *La Concepción*⁶⁷ y, a continuación, *La Cónsula*, cuya visita podría concluir con un almuerzo degustando las exquisiteces de la Escuela de Hostelería que allí se ubica. De este modo, podemos poner en práctica el denominado método de la Interpretación del Patrimonio⁶⁸, ya que los bienes culturales y naturales que promovemos serán presentados en su contexto original y, ayudados de diversos recursos, podremos lograr una mayor sensibilización de los visitantes.

A través de estos recorridos, los turistas podrán revivir cómo era la Mála-

ga del siglo XIX y, sobre todo, disfrutar de los ambientes en los que se desarrollaban los momentos de ocio de la alta burguesía. Uno de los pasos para poder incluir *La Cónsula* en este recorrido y realizar una correcta interpretación de la misma ya se está dando con este trabajo, al *sustentarse en la investigación científica*⁶⁹. A continuación, teniendo en cuenta que ambas fincas son propiedad del Ayuntamiento, se facilitará mucho más la posibilidad de hacer realidad la propuesta que aquí planteamos⁷⁰.

Además, *La Cónsula* es un lugar donde se han realizado numerosos actos públicos (como el Pregón de La Biznaga que organiza la Peña del mismo nombre o exposiciones) y que puede servir de marco para otros muchos eventos de tipo cultural que se realizan en nuestra ciudad (presentación de libros o revistas, comidas de congresos, etc.), por lo que su conservación de forma digna es beneficiosa y de interés para la población local.

Con todo esto pretendemos recuperar la historia de una de las pocas villas de recreo de Málaga que se conservan y que, con una adecuada intervención en sus terrenos, podrá recuperar su esplendor pasado y, a partir de aquí, ser presentada de una manera atractiva tanto al turista como al mismo malagueño y, como hemos apuntado anteriormente, lograr así un mayor aprovechamiento

⁶⁶ Cfr. Marchena Gómez, Manuel y Carrasco Nieves, Gonzalo: "La promoción turística del patrimonio cultural en Andalucía", en AA.VV. (1996): *Difusión del Patrimonio Histórico*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, p. 79-85.

⁶⁷ Morales Miranda, Jorge (1998): *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, p. 22: Nos presenta una fotografía del *Jardín Botánico de La Concepción* y nos indica que es un lugar propicio para la interpretación.

⁶⁸ Padró Werner, Jordi: "La interpretación: un método dinámico para promover el uso social del Patrimonio cultural y natural", en *Ibidem*, p. 9-13.

⁶⁹ *Ibidem*, p.10.

⁷⁰ Sería interesante presentar al turista, en su recorrido (visita guiada como actualmente se está ya realizando en *La Concepción*), fotografías antiguas que se conservan de estas villas de recreo e, incluso, contar con un personal de animación que escenificara a esa burguesía de antaño (La teatralización de la historia es una de las propuestas que lanzó don Enrique Torres Bernier, presidente de AECIT (Asociación Española de Expertos Científicos en Turismo) en la conferencia que realizó en las jornadas celebradas los días 13 y 14 de febrero de 2004 sobre turismo en Málaga: Cfr. Garbiñe A. de Pablo (2004): "Expertos abogan por concienciar a Málaga de su potencial turístico", en *Diario Málaga*, 14 de febrero de 2004. Todo esto completado con folletos y con alguna exposición de trajes y objetos de época para de ese modo permitir al visitante trasladarse a esos momentos del pasado.

de este privilegiado entorno⁷¹. Se logra con todo esto la difusión patrimonial que persigue el método de la interpretación: *la presentación, comunicación y ex-*

*plotación del patrimonio, con el objetivo de promover la aprehensión y utilización del mismo con finalidades culturales, educativas, sociales y turísticas*⁷².



⁷¹ Garbiñe A. de Pablo (2004): "Expertos...op. cit. En las jornadas celebradas los días 13 y 14 de febrero de 2004 para reflexionar sobre el turismo en Málaga, Don Enrique Torres Bernier, presidente de la Asociación Española de Expertos Científicos en Turismo (AECIT), en su conferencia "Málaga, referente turístico del Mediterráneo", exponía que se debían impulsar zonas como los jardines.

⁷² Padró Werner, Jordi: *Op. cit.*, p. 9.

LA MUSEÏTZACIÓ DEL CONJUNT ARQUEOLÒGIC DE SON FADRINET (MALLORCA)

Guillem Roser Vidal, Margalida Castells,
Pere Rius Català y Mateu Riera

INTRODUCCIÓ

A l'any 1988, en el decurs d'unes obres de canalització d'aigües realitzades a la finca de Son Fadrinet Vell de Campos, van aparèixer a una profunditat aproximada d'un metre un baptisteri i una necròpoli. Entre els anys 1997 i 2001, diversos equips de treball procedents de la Universitat de Granada, de la Universitat de Barcelona i de l'Institut Arqueològic Alemany de Madrid, realitzaren campanyes d'excavacions sistemàtiques que determinaren l'existència d'un conjunt d'estructures arquitectòniques i elements musivaris d'època paleocristiana datats entre finals del segle VI i principis del VII.

En el 2003, la Conselleria de Turisme del Govern de les Illes Balears, convocà un concurs d'idees per a la museïtzació del complex arqueològic de Son Fadrinet, al qual hi varen participar els que subscriuen. D'aquesta forma s'iniciava un projecte de protecció, conservació i posterior difusió d'un patrimoni monumental clau per investigar, entendre i interpretar el desenvolupament de l'art paleocristià a l'illa de Mallorca i per extensió del conjunt de l'arxipèlag balear.

En aquest article exposam els aspectes definitoris de la concepció, el disseny i la realització virtual aplicats a l'avant-

projecte de museïtzació del conjunt arqueològic de Son Fadrinet. Considerant tot el jaciment com l'eix vertebrador del discurs museístic, i des de l'especificitat pròpia de cada una de les disciplines científiques que intervingueren en la seva redacció -Arquitectura, Arqueologia i Història de l'Art-, es van voler potenciar i ressaltar els aspectes tangibles i intangibles del conjunt paleocristià de Son Fadrinet. En definitiva, és una proposta que pretén recuperar la memòria del passat per conciliar-la amb el moment present.

1. EL CONJUNT ARQUEOLÒGIC DE SON FADRINET VELL

Front a l'escassa científicitat de la metodologia de treball aplicada en les excavacions arqueològiques paleocristianes precedents, cas de Son Peretó i Sa Carrotja, en el terme municipal de Manacor i Cas Frares, a Santa Maria del Camí; les realitzades en el jaciment de Son Fadrinet van seguir el rigor científic pertinent¹. Les restes arqueològiques d'època paleocristiana descobertes en aquell indret s'han datat entre finals del segle VI i principis del VII, quedant finalment constituïdes pel següent conjunt d'estructures i elements: a) basílica, b) paviment musivari, c) baptisteri i d) cementeri.

¹ ORFILA PONS, Margalida / TUSET BERTRÁN, Francisco (1991): "Baptisterio de "Son Fadri" Campos, Mallorca", a *Festes de la Mare de Déu d'Agost*, Ajuntament de Campos, Campos, s.p.

1.1. BASÍLICA

Arran de la planimetria d'estructures aixecada per Ulbert², se'n pot fer una lectura prou acurada de tot el conjunt. En particular, la basílica presenta un estatí final que respon a unes mesures totals de 21 metres de llarg en sentit est-oest per 11 metres d'amplària³, definides per una planta rectangular de tres naus amb dos ordres de cinc columnes que degueren sostenir una successió d'arcs, capçalera oriental tripartida, formada per un absis quadrangular en la part central obert envers el cor que el precedeix, i dues estances de dimensions irregulars comunicades, respectivament, amb les naus laterals.

Un pòrtic, adossat a la façana del lateral sud, dona pas a l'interior de l'església a través de la nau del costat de l'epístola. Un segon pòrtic, situat al llarg de la façana occidental, precedeix l'entrada al baptisteri i a l'interior de la basílica, a través de la nau lateral del costat de l'epístola. Adossat al mur interior del peu de la nau central se situa el cor occidental.

1.2. PAVIMENTS MUSIVARIS

Els fragments de paviment musivari desenterrats al llarg de les diverses campanyes d'excavació s'estenien per sobre d'una superfície anterior realitzada a base d'*opus signinum*⁴. Estan composts per set fragments de temàtica diversa situades en la zona compresa entre l'absis i el cor oriental, ubicat entre els dos primers trams de la nau central de la basílica⁵.

Malgrat el deficient estat de conservació en què foren trobats és possible restituir-ne la seva iconografia⁶. Del conjunt en destaca la composició harmònica, diversificada en una gradació de colors blancs, grocs, ataronjats i vermells que, en subtils combinacions, contrasten amb la resta de tessel·les de pedra calcària i argila⁷, de color gris i negre.

Sobre el paviment de l'absis s'hi estenien quatre franges musivàries. El primer està compost per dos grups d'animals contraposats sobre un fons format per un palmerar inscrits en una sanefa de motius geomètrics. Els dels costat de l'evangel·li s'han descrit com a cabres, ases, llops o cérvols⁸, mentre que els dels costat de l'epístola s'identifiquen com anyells. Els dos registres següents estaven dividits per l'altar, a cada costat es representen dos cistells curullats de fruites flanquejats per dues oques dempeus en acció de menjar. Aquesta placa presenta dues sanefes d'emmarcament, una exterior i una altre interior que delimitava l'altar. L'última escena reproduceix motius semblants als descrits en els de la primera franja, és a dir, exemplars d'anyells en el costat sud i de cabres en el nord situats sobre un palmerar.

Els paviments musivaris continuen en la zona del cor est de la basílica. Del primer tram en queden una sèrie de fragments que reproduïen motius zomorfs. Orfila⁹ ha reconegut en aquest conjunt la representació d'un paisatge aquàtic, identificant en el costat de l'evangel·li un ocell i diverses parts dels

² ULBERT, Thilo, (2002): "Die Architekturbefunde", a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 239-275.

³ ORFILA, Margalida / TUSET, Francisco / ULBERT, Tilo (1999): "El conjunto Paleo-cristiano de "Son Fadrinet Vell"", a *Festes de la Mare de Déu d'Agost*, Ajuntament de Campos, Campos, s.p.

⁴ ORFILA, Margarita / TUSET, Francesc / ULBERT, Tilo, (2000): "Informe preliminar de los trabajos en el conjunto paleocristiano de son Fadrinet (Campos, Mallorca)", a *V Reunión d'Arqueología cristiana hispánica*, Barcelona, pàg. 242.

⁵ ORFILA, Margarita, (2002): "El pavimento musivario", a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 276-287.

⁶ *Op. Cit.*, a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 276.

⁷ *Íbidem.*

⁸ *Íbidem.*

⁹ ORFILA, Margarita, (2002): "El pavimento musivario", a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 279.

coscos de tres peixos, en el de l'epístola dos ocells i un mol·lusc cefalòpode i en el centre de la composició un cercle, que s'ha interpretat com una estrella de mar.

La franja del tercer fragment de la zona del cor est, reproduïx el cos d'un lleó, excepte el cap i el tors, envoltat de motius vegetals. L'últim fragment recuperat d'aquesta zona es redueix a un petit nombre de tesselles que fa impossible la identificació precisa del motiu reproduït¹⁰.

1.3. BAPTISTERI

Es tracta d'una construcció annexa a la basílica, situada en el costat sud-oest, composta per tres estances de dimensions irregulars. En l'habitació central, de major amplària que les laterals, es troba una piscina baptismal cruciforme - parcialment destruïda a causa de la síquia de canalització d'aigües practicada en el lloc a l'any 1988 - excavada en el sòl, presenta dues escales de tres esglaons cada una situades en l'eix major de la piscina. Aquestes dependències estaven interconnectades entre sí, i a la vegada, amb la nau lateral del costat de l'epístola de la basílica.

1.4. CEMENTERI

L'àrea d'enterrament es localitza en dos indrets, havent-se comptabilitzat un total de quaranta-set tombes cobertes amb lloses de pedra, vint-i-cinc a l'interior de la basílica i vint-i-dues en l'angle sud-est de l'església¹¹.

2. PROJECTE DE PRESENTACIÓ DEL JACIMENT

La història en general, i la vida de l'individu en particular, poden ser enteses com un flux constant d'esdeveniments sense interrupcions de cap mena. Així, la formació de cadascú, no és sinó

l'acumulació d'una sèrie de fets passats pel sedàs de la memòria.

L'acte creatiu serà la conformació d'una realitat anàloga mitjançant la reinterpretació d'un esdeveniment històric que ha transcendit en el temps.

En la voluntat de l'equip redactor de l'avantprojecte de museïtzació del conjunt arqueològic de Son Fadrinet, es troba implícit el desig de reintegrar al temps i a la societat present un patrimoni material al qual, des de l'àmbit de disciplines científiques diferents, tals com l'Arqueologia, la Història de l'Art o la Història, se li ha atribuït una rellevància primordial en la progressió del coneixement i la interpretació de l'antiguitat tardana i del primer cristianisme a Mallorca i a l'àrea mediterrània.

Es tracta, doncs, de posar a l'abast de diversos sectors de la comunitat, entre els quals en destacaríem el turístic, els béns culturals descrits tot creant les infraestructures adients per a la seva presentació pública. Posar en pràctica aquestes aspiracions implica, necessàriament, intervenir sobre el jaciment arqueològic. Les propostes del projecte Axis, presentat al concurs públic convocat a l'any 2003 per la Conselleria de Turisme del Govern de les Illes Balears, es substancien en la construcció de dos edificis de dues plantes cada un, en l'ordenació del trànsit de persones i vehicles al seu voltant i en el de les vies de comunicació amb el jaciment. (Fig. 1)

La primera actuació, és a dir, el cobriment de l'estació arqueològica i el bastiment d'un edifici de serveis annex, pretén integrar-se en el paisatge rural que l'envolta, incidint mínimament en el caràcter de la zona. L'escala, la volumetria, el joc de colors, les ombres i textures arquitectòniques segueixen la interacció ambiental amb el paisatge circumdant.

¹⁰ *Op. Cit.*, a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 280.

¹¹ *Op. Cit.*, a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 297.

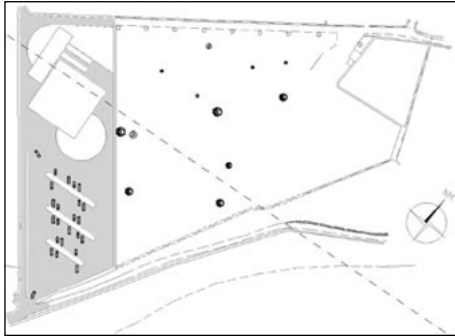


Fig. 1. Plànol general d'emplaçament.

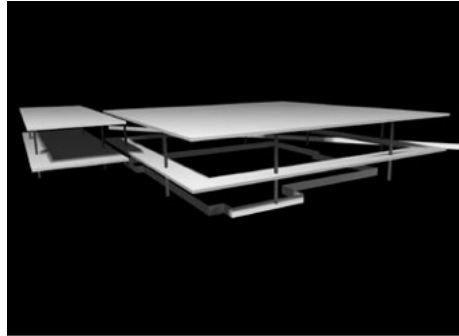


Fig. 2. Perspectiva conceptual.

La voluntat d'integració amb el mitjà natural es reflecteix sobre el disseny de l'estructura d'obra, en tant que en la seva materialització es posa l'accent en l'horitzontalitat lineal, en la orientació espacial i la correcció dels volums respecte a la topografia del lloc, en l'harmonia geomètrica de les formes construïdes, en els contrastos i en la sinceritat dels materials de fàbrica - formigó vist i pedra local sense poliment -, en la transparència, en la composició, la funció i disposició dels buits en les façanes. (Fig. 2)

L'embolcall d'obra, més enllà de la natural funció de cobriment, s'ha d'ajustar a la futura planificació museològica. La utilitat de l'estructura construïda no es pot limitar únicament a preservar, mantenir i conservar les estructures arqueològiques, sinó que es concep com un nucli generador d'activitats culturals, de promoció de la investigació i estudi dels elements patrimonials. En aquest sentit, es presenten solucions constructives per compartimentar l'espai interior en àmbits expositius i de reserva i en dependències de serveis. (Fig. 3)

L'edifici de serveis presenta un disseny rectangular, tant en secció horitzontal com en l'alçat de les dues plantes que el constitueixen. Es defineix pel seu caràcter multifuncional i polivalent. Un paredat de pedres irregulars, evocant així les parets de pedra seca que compartimenten i ordenen els camps circumdants, tanca la

superfície exterior de la planta baixa, en la façana sud s'obre el portal de serveis i emergències. A sobre, una sanefa perimetral de vidrieres, disposada per afavorir el pas de la llum natural a l'interior de la planta baixa i per contribuir, parafrasejant a Rudolf Arnheim, a alleugerar el pes visual¹² de tot el volum; anticipa els murs de formigó vist de la planta pis, articulats en la façana est per les rampes que donen accés als portals d'entrada del pis inferior i superior i en la de l'oest per un finestral tancat per una làmina de vidre, que, a més de la seva funció natural, permet d'establir un diàleg entre allò que es presenta i el que és presentat. L'interior de la planta baixa es reserva per un auditori i una sala d'usos diversos. Mentre, el del primer pis s'utilitza per allotjar el punt de recepció dels visitants, una zona oberta destinada a instal·lacions expositives i l'entrada al jaciment.

L'estació arqueològica es guarneix íntegrament per un edifici de dues plantes d'alçat cúbic. L'exterior de la planta baixa s'entrellaça amb la construcció annexa, però en el cos superior, en comptes de tancar el contorn amb material d'obra, s'hi aplica un registre corregut de persianes de fusta orientables, activant així la dinàmica de l'edificació i possibilitant el control de la llum natural, de la temperatura i de la humitat susceptible de penetrar a l'interior del jaciment. El sostre es resol amb una estructura de malla tubu-

¹² ARNHEIM, Rudolf, (1978): *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.

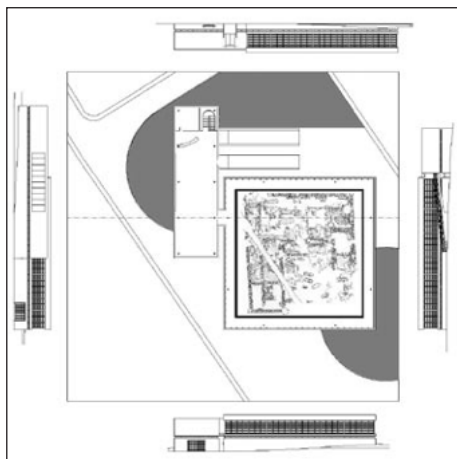


Fig. 3. Planta superior i façanes.

lar suportada per pilars assentats fora de la superfície arqueològica excavada. Amb aquestes solucions constructives s'aconsegueix un espai interior unitari i diàfan, al mateix temps, es minimitza l'impacte físic dels materials d'obra sobre les restes arqueològiques i possibilita la continuació de futurs treballs d'excavació en el jaciment. Es considera preceptiu la realització de controls arqueològics a totes les fases d'actuació arquitectònica.

L'espectador accedeix a contemplar el conjunt paleocristià a través d'un passadís volat, situat en el nivell intermedi dels dos cossos, que connecta visualment el finestral obert en la façana oest de l'edifici de serveis amb l'eix axial de la nau central de la basílica. Un recurs arquitectònic l'adopció del qual respon a criteris funcionals, estètics i metafòrics. Aquest pas, en tant que exerceix de pont de transició entre ambdós cossos, filtra i dirigeix els feixos de la llum solar de ponent envers l'absis i el cor oriental de la basílica i els mosaics, estesos fragmentàriament des de l'absis al cor est. D'aquesta forma, l'entrada al recinte convida al visitant a copsar l'espai, les formes i la plàstica d'allò que esdevé entre el sòl i la coberta de l'edifici i el predisposa a actualitzar, virtualment, els aspectes espirituals

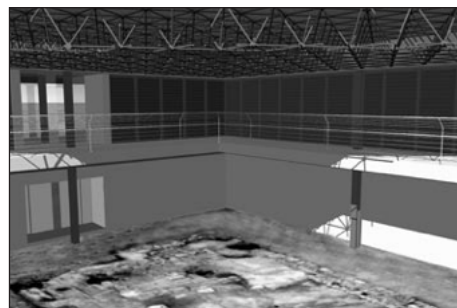


Fig. 4. Perspectiva de l'espai-jaciment.

i místics de la tradició religiosa cristiana inherents a l'indret. A continuació, el recorregut segueix cap a una passera perimetral inserida a l'alçada del primer pis, la disposició de la qual permet d'examinar de forma detallada, sense perdre la visió unitària del conjunt, les restes arqueològiques que constitueixen el centre o punt focal al qual es supedita tot el discurs del projecte constructiu descrit. En definitiva, s'intenta integrar l'experiència vívida de l'espectador amb els valors històrico-artístics que té al seu abast. (Fig. 4)

3. REORDENACIÓ DEL TRÀNSIT

L'altre proposta d'intervenció contemplada en el projecte Axis és una reordenació circulatoria dels accessos viaris al jaciment arqueològic. Una solució del tot necessària atès el previsible augment del trànsit de vehicles i persones. Amb aquestes reformes es pretén compatibilitzar les necessitats dels nous usuaris dels camins d'accés al jaciment amb la dels usos tradicionals. Si més no, es tracta d'adequar els usos futurs al medi rural en el qual s'insereix el jaciment, contribuint així a la sostenibilitat d'un entorn ambiental amb caràcter propi i singular.

Les mesures reordenadores del trànsit rodat i de vianants es centren en quatre aspectes:

1. Dirigir l'entrada dels vehicles a la zona museïtzada pel camí de Son Fadrinet, al qual s'hi accedeix des de la carretera de Felanitx, convertint-lo en una via d'un

sol sentit de circulació - actualment és de doble sentit circulatori -. La sortida del jaciment s'encamina cap al camí de Son Rei, també convertit en una via d'un sol sentit de circulació, front a la doble que actualment presenta; continua pel camí de Son Xorc fins a enllaçar amb la carretera de Felanitx. Així mateix, es contempla restringir la circulació a aquells vehicles que per les seves característiques tècniques siguin incompatibles amb la utilització d'aquests camins.

2. Suprimir un tram de la paret de pedra seca situada en front de l'edifici de serveis, d'aquesta manera s'allibera l'espai que envolta el museu, alhora s'amplia el camí annex i, amb conseqüència, es facilita l'entrada de vehicles i persones a la zona museïtzada.

3. Situar l'aparcament de vehicles al sud del jaciment, la qual cosa permetrà d'enllaçar directament amb el camí de sortida.

4. Adreçar el camí dels vianants envers l'entrada al museu, situada en la façana est de l'edifici, evitant així l'encreuament amb els vehicles en circulació.

4. LA PLANIFICACIÓ MUSEOLÒGICA

Més que en cap altre apartat, aquí el projecte Axis és un plantejament teòric. S'intenta establir unes línies funcionals i generals de conjunt que serveixin de partida per desenvolupar el futur programa específic derivat de la museïtzació del jaciment arqueològic de Son Fadrinet Vell. En aquest sentit, es contempla la creació d'espais de serveis, didàctics, expositius, conservació i emmagatzematge. Al mateix temps, es recomana la redacció de plans de gestió i viabilitat i seguretat del centre, la necessària previsió dels recursos humans, la col·laboració d'entitats públiques i privades i la difusió, promoció i desenvolupament de programes i activitats públiques que posin en valor la dimensió patrimonial de Son Fadrinet Vell.



Fig. 5. Perspectiva vestibul planta superior.

L'edifici de serveis és l'únic accés dels visitants a les diferents àrees del museu i es concep com un contenidor multifuncional. Per tal d'adequar-lo a la visita pública, la primera planta allotja àmbits diversos destinats a: recepció i informació, des d'on es podrà controlar la seguretat del jaciment; mitjans expositius i tècnics a integrar. La planta baixa es disposa per a usos múltiples, tals com aules didàctiques, sala d'exposicions temporals, un auditori, un magatzem pel material generat en futures excavacions arqueològiques i un espai de reserva. (Fig. 5)

Per tal de garantir la mobilitat de les persones amb discapacitats físiques s'eliminen les barreres arquitectòniques en tot el conjunt edificat: l'edifici de serveis compta amb rampes d'accés que condueixen a la planta baixa i a la planta pis, l'edifici principal disposa d'una passera perimetral, l'espai i els elements dels banys es troben adaptats. Tant els accessos interiors com exteriors tenen les amplàries mínimes exigides reglamentàriament.

El tancament del perímetre superior que delimita la zona arqueològica, permet de mantenir el caràcter i sentit que els hi són propis. Aquests vestigis, per a una adequada conservació i futura exhibició in situ dels mosaics¹³, plantegen la necessitat de consolidar-ne les estructures i els elements, així com un adequat control de les condicions am-

¹³ Segons conveni signat a l'any 2002, entre la propietària dels terrenys on s'ubica el jaciment arqueològic i la Conselleria de Turisme, un cop que s'hagin construït les instal·lacions adequades per a la seva conservació, els paviments musivaris originals s'han d'exhibir *in situ*. A l'any 2000 es finalitzà la restauració dels mosaics i actualment es troben en el Museu de Mallorca.

bientals del conjunt, que es regula mitjançant un sistema mecànic de persianes d'obertura regulable.

La malla tubular de la coberta permet ubicar els sistemes de control de seguretat i els sistemes d'il·luminació, essent igualment factible instal·lar-hi càmeres connectades a un sistema informàtic situat a l'espai d'exposició de l'edifici de serveis que permetin als visitants una observació detallada d'alguns elements del jaciment.

Una passera desenvolupada al llarg del perímetre del primer pis, possibilita que els visitants tenguin una visió diàfana de tot el jaciment arqueològic i n'afavoreix el gaudi des de perspectives múltiples. Alhora, aconsegueix una comessa cabdal: evitar la progressiva degradació del jaciment. S'obren dos accessos a la planta baixa de l'edifici principal per entrar al jaciment, un des de l'auditori i l'altre des de l'exterior. Ambdós accessos són d'ús restringit al personal de manteniment i a determinades visites controlades o especialitzades.

Finalment, per a la protecció de possibles restes arqueològics que es puguin trobar més enllà del terreny excavat actualment, es desestima enjardinar l'entorn i es proposa la creació de zones d'esbarjo amb superfícies seques formades per paviments de grava de diferents textures i tonalitats.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf (1978): *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BALLART HERNÁNDEZ, Josep / JUAN I TRESSERRAS, Jordi (2001): *Gestió del patrimoni cultural*, Ariel, Barcelona.
- BECKWITH, John (1997): *Arte paleocristiano y bizantino*, Catedra, Madrid.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (1999): *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*, Ariel, Barcelona.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio (1999): *Conservación de bienes culturales*, Catedra, Madrid.
- KRAUTHEIMER, Richard (1984): *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Catedra, Madrid.
- LORD, Barry / LORD, Gail Dexter (1998): *Manual de gestión de museos*, Ariel, Barcelona.
- ORFILA PONS, Margalida / TUSET BERTRÁN, Francisco (1991): "Baptisterio de "Son Fadrí" Campos, Mallorca", a *Festes de la Mare de Déu d'Agost*, Ajuntament de Campos, Campos, s.p.
- ORFILA, Margalida / TUSET, Francisco / ULBERT, Tilo (1999): "El conjunto Paleocristiano de "Son Fadrinet Vell" ", a *Festes de la Mare de Déu d'Agost*, Ajuntament de Campos, Campos, s.p.
- ORFILA, Margarita / TUSET, Francesc / ULBERT, Tilo (2000): "Informe preliminar de los trabajos en el conjunto paleocristiano de son Fadrinet (Campos, Mallorca)", a *V Reunión d'Arqueología cristiana hispánica*, Barcelona, pàg. 237-245.
- ORTEGA ANDRADE, Francisco (1994): *Historia de la construcción. Libro segundo: Romana y Paleocristiana*, Universidad de la Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- SAS-ZALOTZIECKY, Wladimir (1967): *Arte paleocristiano*, Moretón, Bilbao.
- ORFILA, Margarita (2002): "El pavimento musivario", a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 276-287.
- ULBERT, Thilo (2002): "Die Architekturbe-funde", a *Die frühchristliche anlage von son Fadrinet (Campos, Mallorca)*, Madrider Mitteilungen, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pàg. 239-275.



LAS SOSTENIBILIDAD DEL PATRIMONIO EN LOS MUNICIPIOS PEQUEÑOS

Isabel Rozey Arranz

Licenciada en Historia del Arte y Antropología por la UB

Son muchas las reflexiones teóricas que sobre gestión o activación del patrimonio se han escrito. Sin ir más lejos Manel Miró Alaix ha escrito el artículo sobre este tema que a mi me gustaría estar escribiendo. Si bien también creo que mirar a nuestro alrededor y ver como estas teorizaciones se ponen en práctica puede resultar igual o más interesante incluso. A fin de cuentas hacerlo es mirar como vivimos y según el método antropológico ello resulta imprescindible si lo que se quiere es entender el comportamiento de cualquier grupo humano. Lo que aquí se pretende es transcribir una mirada sobre la gestión patrimonial en un municipio menor de 10.000 habitantes. ¿Por qué?, ¿le puede resultar interesante a alguien?

Comparto con García Canclini su afirmación sobre la ignorancia que se padece sobre “por qué el público va a (los) espacios culturales, cómo los usa, qué prefiere o rechaza, de qué modo se apropiaba del patrimonio nacional y qué difi-

cultades encuentra para relacionarlo con su vida cotidiana”¹. O el interés que presenta el mismo autor cuando pregunta, “¿por qué casi siempre que se rehabilitan los centros históricos sólo intervienen los funcionarios y los arquitectos, pero no los que habitan el barrio?, ¿por qué los artesanos nunca forman parte de los jurados en los concursos donde se premian artesanías, ni les pedimos que opinen sobre los folletos turísticos que dicen cómo interpretarlas?”².

Los habitantes del lugar patrimonial y el público que lo visita, los destinatarios, en definitiva, son parámetros a la hora de gestionar el patrimonio: ¿cómo se cuenta con ellos a la hora de elaborar una política patrimonial?

Porque, además, ello resulta obligatorio cuando se trata de patrimonio. El patrimonio viene regulado por la ley³ y la ley especifica que: “La protecció, la conservació, l’acreciment, la investigació i la difusió del coneixement del patrimoni cultural és una de les obligacions fonamentals que tenen els poders públics”⁴.

¹ García Canclini, Néstor (1993): “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en E. Aguilar (ed.) (1999), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 16-33.

² García Canclini, N., op. cit.

³ En Cataluña concretamente, las leyes que vinculan la gestión patrimonial son: el artículo 149.1.28 de la Constitución Española; el artículo 9.5 del Estatut d’Autonomia de Catalunya; la ley 13/85, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español; la ley 9/1993, de 30 de septiembre, del Patrimoni cultural català; y las leyes sectoriales 17/90, del 2 de noviembre, de museos; 2/93, de 5 de marzo, de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l’associacionisme cultural; 4/93, de 18 de marzo, dels sistemes bibliotecari de Catalunya; y la 10/01, de 13 de julio, de archivos.

⁴ Introducción de la ley 9/1993, de 30 de septiembre, del Patrimoni cultural català.

Es más, según la ley, el patrimonio sólo tiene sentido en tanto representa a la comunidad a la que pertenece. Según la misma ley citada, la 9/1993, de 30 de septiembre, del Patrimonio cultural catalán: “El patrimoni cultural és un dels testimonis fonamentals de la trajectòria històrica i d’identitat d’una col·lectivitat nacional. Els béns que l’integren constitueixen una herència insubstituïble, que cal transmetre en les millors condicions a les generacions futures”.

Antes de avanzar, por eso, quizá sea mejor aclarar conceptos: ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de *patrimonio cultural*?, ¿a qué *bienes* se refiere la ley?

La concepción que hoy utilizamos de bien cultural o de patrimonio cultural, que sería la reunión de todos los bienes de una comunidad, se generó tras la II Guerra Mundial, momento en el que muchos pueblos, tutelados hasta entonces por los países colonizadores, se independizaron e iniciaron un proceso de búsqueda de sus propios signos de identidad remontándose a su pasado precolonial: sus vestigios resultaron de naturaleza diferente a los valorados en la tradición europea.

En los países industriales en general, se amplía o cambia el interés predominante hasta entonces, que situaba a las obras de arte, sobretodo, en la cúspide: los objetos utilitarios y las actividades de las clases campesinas y obreras dejan su posición subalterna adquiriendo un mayor protagonismo.

Se produce un cambio en la historiografía que hasta entonces se centraba en los grandes acontecimientos políticos y sociales. Ahora pasa a interesarse antropológicamente, se podría decir, por el hombre y su existencia: por su rutina, sus actividades, su manera de

hacer, los utensilios que utilizaba, las fiestas que celebraba, etc.

Así, los monumentos históricos que a finales del siglo XIX y principios del XX, eran sobre los que recaía el peso de la singularidad de una cultura, ahora van a compartir su tarea con “cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana”⁵, entendiéndose por “cultura”: “la conciencia que una comunidad humana posee del propio vivir histórico, y con la cual tiende a asegurar la continuidad y el desarrollo de sí misma.”⁶

O, si se quiere, teniendo en cuenta que la definición de cultura habitualmente pasa por la enumeración de conceptos, según la misma fuente: “la totalidad de los aspectos espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a una sociedad. Esto engloba no sólo el arte y la literatura sino también formas de vida, derechos fundamentales, sistemas valorativos, tradiciones”⁷.

Se obtiene, de este modo, una amplia lista de lo que se puede considerar bienes culturales, como se puede observar si nos fijamos en la ley catalana, que no es muy diferente de la que cubre la totalidad del estado español:

“(…) tots els béns mobles o immobles relacionats amb la història i la cultura de Catalunya que per llur valor històric, artístic, arquitectònic, arqueològic, paleontològic, etnològic, documental, bibliogràfic, científic o tècnic mereixen una protecció i una defensa especials, de manera que puguin ésser gaudits pels ciutadans i puguin ésser transmesos en les millors condicions a les generacions futures”.

“També fan part del patrimoni cultural català els béns immaterials integrants de la cultura popular i tradicional i les particularitats lingüístiques (...)”⁸.

⁵ Definición de “bien cultural” dada por González-Varas, Ignacio (1999): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid.

⁶ UNESCO: *Polítiques culturelles*, 1979, París, citat per: González-Varas, I. op. cit.

⁷ UNESCO: Conferencia General de 1982, citado por: González-Varas, I. op. cit.

⁸ Según el artículo primero, párrafos 2 y 3, de la ley 9/1993, de 30 de septiembre, del Patrimonio cultural català ya citada.

Pero si bien la concepción de lo que es el patrimonio se ha ampliado en las últimas décadas, el valor simbólico que hace que un objeto –material o inmaterial– sea denominado bien cultural en nuestra sociedad, viene de antes, concretamente del romanticismo. El valor simbólico o “los criterios de legitimación”⁹ se fijaron en ese momento y son lo que aún hoy siguen siendo válidos. Concretamente Prats establece tres: la naturaleza, la historia y la genialidad¹⁰. Valores que han trascendido por ser “principios globales de la concepción de la sociedad y la cultura, y se dan, por tanto, en una perspectiva transcultural”¹¹. Con ellos, y siguiendo la argumentación del mismo autor, se forma un triángulo o un *pool* “dentro del cual se integran todos los elementos potencialmente patrimoniales”¹².

Y potencialmente porqué, que sean o no patrimonio, dependerá de como sean activados: ¿qué se quiere decir con ello? Cada bien cultural es un símbolo identitario, si bien un símbolo por sí mismo no tiene sentido, como dice el sociólogo Dan Sperber. El sentido lo adquiere cuando entra en relación con el resto de los elementos de la sociedad a la que pertenece, o sea, cuando es activado: a la escultura de una virgen hay que rezarla o sacarla en procesión, por ejemplo, para que funcione como símbolo identitario de la comunidad.

POLÍTICAS DE ACTIVACIÓN DEL PATRIMONIO

Son tres los aspectos con los que la ley cubre la activación del patrimonio: la conservación, la investigación y la difusión. Todo proyecto patrimonial los ha de tener en cuenta, entonces. Si bien cada uno de ellos abarca diversos puntos: la colección, su estado, la documentación existente, el trabajo de campo realizado,

el público al que se dirige el proyecto, etc. Pero también todo ello está imbricado con otros aspectos como: cuál es la institución responsable de la activación, sus objetivos, su contexto, etc.

Y es que sólo mirando por encima el esquema de un proyecto patrimonial se puede observar que, en definitiva, los aspectos son muy numerosos:

En lo que hace referencia al análisis de la situación: análisis del grupo de población en el que se va a llevar a cabo el proyecto, los centros escolares, las asociaciones existentes, el turismo, el transporte, los hábitos de consumo, los equipamientos, los agentes culturales, las actividades que se realizan, los parámetros de los bienes patrimoniales con los que se cuenta, las tipologías –museos, yacimientos, etc.–, la titularidad, etc. En lo que hace referencia a la colección y su musealización: hacer un estado de la cuestión y tener en cuenta otros proyectos llevados a la práctica y que puedan servir de modelo o de referencia, interés de la colección, como conservarla, como mostrarla, las repercusiones económicas de todo ello, las condiciones de seguridad a establecer, la distribución de los espacios, el establecimientos de itinerarios, de guías, los criterios museográficos, las publicaciones posibles, las actividades paralelas, la didáctica, etc. Y otros aspectos generales como: las estrategias de comunicación, la plantilla de personal, su formación, los ingresos y los gastos, la evaluación del proyecto... esto mirando sólo por encima.

¿Se puede poner todo esto en marcha de una forma sostenible? La sostenibilidad es un concepto que esta de moda, si bien, canónicamente se aplica a la ecología. Una breve reseña histórica sobre el término:

La sostenibilidad aparece habitualmente como pareja del término desa-

⁹ Prats, Llorenç (1998): “El concepto de patrimonio cultural”, en *Política y sociedad*, nº 8, Madrid, Universidad Complutense, pp. 63-76.

¹⁰ Prats, L., op, cit

¹¹ Prats, L., op, cit

¹² Prats, L., op, cit

rollo, se habla de “desarrollo sostenible” concretamente. Se aplica a la utilización del medio ecológico satisfaciendo las necesidades presentes sin comprometer las futuras. Esto quiere decir, conciliar desarrollo económico, bienestar social y medio ambiente. Aparece en el informe Brundtland, en 1987, realizado por la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo, y desde entonces en la declaración de Río de Janeiro, el tratado de Maastricht, la cumbre de Nueva York, la de Kyoto... con resultados nefastos, ya que rara vez los compromisos se llegan a cumplir.

Sin embargo, también ha habido *disidencias* que se han aprovechado de la teoría. Quizá a escalas más pequeñas que las que pretenden los bienintencionados mencionados más arriba pero que, sin embargo, han conseguido progresos en este terreno de la sostenibilidad. Un ejemplo es la creación de Ecosites, un parque científico y medioambiental francés, creado a partir de la iniciativa del alcalde de Mèze, Yves Piétrasanta, en el que el conjunto de empresas ubicadas trabajan sobre los aspectos medioambientales y que ha dado realidades como: una auditoria a partir de la que limpiar Trípoli en el Líbano; la rehabilitación del Río Torres Grandes de Tarcoles en San José, Costa Rica; la recolección de desechos en Dakar...

Trasladando el concepto de sostenibilidad, entonces, al patrimonio, de lo que se trataría sería que un proyecto patrimonial equilibrara conservación, investigación y difusión, junto a desarrollo económico y social del grupo al que pertenece, teniendo en cuenta que el patrimonio también se ha de transmitir a las generaciones futuras. ¿Se puede llevar a cabo una buena difusión sin el respaldo de una investigación sólida?, ¿resulta rentable la exposición o los costes de degradación son irreparables?, ¿conservar por conservar?, ¿los proyectos son culturales o políticos?, ¿a quién va dirigido el proyec-

to?, ¿se busca la implicación de los usufructuarios?, ¿las intenciones sobrepasan las posibilidades? En definitiva, el resumen, estableciendo un juego de palabras, podría ser: ¿se sostiene el proyecto?

¿CÓMO SE LLEVA TODO ESTO A LA PRÁCTICA?: OBSERVACIÓN DEL PROYECTO PATRIMONIAL DE UN PUEBLO DE LA COMARCA DEL VALLÈS ORIENTAL EN LA PROVINCIA DE BARCELONA

El primer año tras las últimas elecciones municipales, por el ayuntamiento de este pueblo han pasado cinco equipos de gobierno. El último es el actual y de momento parece estable. El concejal de cultura es también el responsable de la concejalía de economía. Los trabajos realizados con anterioridad en lo que hace referencia al patrimonio, se resumen, según el propio concejal, al inventario de los bienes patrimoniales que fue encargado durante el mandato de un alcalde sensible al tema.

En lo que hace referencia a su proyecto explicó que consistía en la elaboración de rutas turísticas que cubrieran los diversos bienes culturales del pueblo. Para ello se había contratado a una empresa dedicada a este tema a través de la Diputación Provincial, administración local que consideró era la que más ayuda proporcionaba a municipios pequeños como el suyo. La empresa ya había elaborado trabajos semejantes a través de la misma Diputación para otros municipios. Las rutas estaba previsto que fueran presentadas durante la fiesta mayor del pueblo que tendría lugar al final del verano.

El día previsto, en un acto celebrado en la biblioteca pública, miembros del ayuntamiento y los dos agentes culturales de la empresa mencionada, una historiadora que sería la guía en las posteriores visitas y un arqueólogo que había trabajado en el tema, presentaron el proyecto: “Presentació passejades culturals”.

Las rutas se han establecido según los parámetros cronológicos en los que se puede dividir los bienes: Prehistoria y Historia Antigua, Edad Media y Modernidad. Si bien, en un primer momento, el concejal me había manifestado que se estudiaba que las rutas fueran cuatro y, tal y como las mencionó, establecidas bajo criterios temáticos: restos romanos, masías, iglesias y casco urbano.

En todo momento se declaró que el proyecto estaba en su etapa inicial: recogida de datos bibliográficos, trabajo de campo, entrevistas a personas del pueblo, etc. Y, de hecho, desde un primer momento se pidió la participación de todos los asistentes con datos o informaciones que pudieran ser de interés para enriquecer las rutas.

Agentes y concejal disponían así de un primer informe que, si bien fue muy solicitado, consideraban que todavía no era suficiente para poder poner a disposición de ningún interesado.

Tras esta presentación tuvo lugar una de las rutas, la urbana, que recorría el pueblo desde el museo a la pieza clave del patrimonio, “la guinda del pastís”: el Castell Nou. Obra concebida como un palacio residencial de época renacentista, cuya sala principal está decorada con pinturas de la época. Si bien es de titularidad privada y residencia habitual de los propietarios.

Este fue uno de los principales problemas que manifestaba el concejal: la mayoría de los bienes son de titularidad privada o están en terrenos que lo son. En el cambio de criterios a la hora de establecer las rutas se observa que la que ha desaparecido ha sido la de las masías. Al finalizar la ruta urbana, una de las asistentes le manifestó al responsable del ayuntamiento como una idea interesante y sobre todo pedagógica, la posibilidad de establecer esa ruta precisamente. El concejal explicó que se había estudiado tal posibilidad, debido a que sin duda es el bien patrimonial más numeroso con

el que cuenta el término municipal, si bien las negociaciones con los propietarios, declaró, eran igualmente numerosas y no siempre fáciles. Además, al estar distanciadas las unas de las otras se tenía que tener en cuenta que se necesitaría transporte ¿contratar un autocar?, no se sabía cuántos podían ser los interesados y hasta que punto podría resultar rentable.

Y es que, para lo que hace referencia a la financiación, se cuenta principalmente con subvenciones. De hecho, a los pocos días acababa el plazo para solicitar la del Consejo Comarcal en lo que a cultura se refiere. Y de ello también dependía la cuestión propagandística. Se confía en la boca a boca y se espera que las rutas se establezcan como excursiones de los colegios del pueblo y de los pueblos del alrededor. A nivel informativo se habla de instalar plafones informativos ilustrados con fotografías de la ruta, publicar trípticos y cuadernos didácticos, pero en ese momento todavía no había nada firme.

El resto de las paradas de la ruta urbana que tuvo lugar, estaban en función de los elementos patrimonializados: edificios singulares, esculturas, anécdotas y el museo.

El museo está formado por la colección de un aficionado a la arqueología que la cedió en la década de los ochenta. El coleccionista recogía todo el material del que tuviera conocimiento que se hallara en la villa: herramientas de piedra y hueso, cerámicas, material metálico e incluso una “creu de terme”. Por otra parte, el museo también presenta varias vitrinas con *souvenirs*, se podría decir, de los viajes del coleccionista realizados por Rusia, Tailandia, Nigeria, República del Congo, etc; y varios plafones con piezas de hierro forjado cedidas por el herrero que las creó. Para la exposición, se habilitó una iglesia en desuso que fue decorada con las pinturas de una iglesia desconocida del centro de Europa. Actualmente el museo abre dos horas los

domingos al mediodía y sus responsables son una funcionaria del ayuntamiento y una vecina del municipio que colabora de forma voluntaria.

Otros puntos de la visita fueron varios edificios historicistas, la Plaça de la Vila, debido a que en los años 50 se recogieron 4.000 kilos de setas, y si bien la zona es rica en el producto, la cantidad se consideró digna de mención. Incluso en el museo se recogía, enmarcado, un recorte de periódico de la época que informaba sobre el evento. La iglesia, recién restaurada, que cuenta con una escultura de Frederic Marés, si bien en su día fue mandada dorar por el párroco responsable y el escultor la eliminó de su catálogo. Y también cabe destacar que cerca de la riera había habido una casa conocida como “Torre Miranda” atribuida a Gaudí, pero durante la Guerra Civil quedó afectada por una bomba y tuvo que ser destruida, aunque ahora se habla de reconstruirla. Por último, también se realizó una parada en la calle en la que vivió Santiago Rusiñol y que lleva su nombre, trascendiendo a lo largo de los años las anécdotas que popularizó el pintor en el pueblo.

Según los agentes culturales esta ruta sólo se sostiene por el Castell Nou, tipologías clásicas como el museo dista mucho de cualquier criterio museístico y la iglesia, por ejemplo, ha sido restaurada ajena a cualquier criterio de conservación de los elementos primigenios. Sin embargo, la cuarentena de personas que asistieron a la ruta, en general, manifestaban su satisfacción y su deseo de que tuviera éxito. Se puede decir que entienden el patrimonio cultural como “todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su interés utilitario”¹³.

Cabe destacar que las otras rutas tienen previsto visitar un dolmen, un crómlech, una torre romana que fue adaptada

como pabellón de caza por un cazador que compró los terrenos en los que se halla, un castillo medieval, un museo con todos los materiales procedentes de las excavaciones del citado castillo, varias iglesias de época medieval reformadas a lo largo de los siglos XVI y XVII principalmente, una torre modernista, etc. Por otra parte, el pueblo cuenta con un poblado íbero, pero es de muy difícil acceso y, si bien ha sido excavado, se haya en una situación muy precaria y muy necesitado de un rescate, según explicó el agente arqueólogo. ¿Por qué no hay un proyecto de rescate del poblado ibérico?

CONCLUSIONES

Manel Miró, que he citado al principio, en su artículo “Interpretación, identidad y territorio. Una reflexión sobre el uso social del patrimonio”¹⁴ explica que cuando se realiza una “interpretación” de un territorio, “aparece como respuesta a una demanda social (...) y a la necesidad de cada territorio de posicionarse frente a sus competidores”¹⁵, entendiendo por interpretación un “acto de comunicación” en el que se da a conocer algo o se hace inteligible. Si bien, y como él mismo declara, “la interpretación del territorio es siempre un arma ideológica que puede afectar de manera directa la vida de la población”.

El mismo autor también denuncia, como García Canclini, el hecho de que los proyectos patrimoniales, muchas veces, se han hecho “sin contar con las demandas o las necesidades de los herederos sociales de ese patrimonio”. No dudo del estudio de viabilidad hecho sobre una posible ruta por las masías, como reclamaba una de las *herederas sociales*. El concejal, en mi primera entrevista con él, me había mencionado la intención de llevar a cabo esa ruta, como he explicado, y quizá por eso no

¹³ Prats, L., op. cit.

¹⁴ Miró, Manel (1996): *Interpretación, identidad y territorio. Una reflexión sobre el uso social del patrimonio*, STOA-Máster de Museología i Gestió del Patrimoni Cultural, UB, inédito.

¹⁵ Miró, M., op. cit.

tengo dudas. Sin embargo, la vecina, la *verdaderamente* interesada, sí las tiene. ¿Se ha interpelado a los interesados antes de tomar las decisiones oportunas? El agente cultural que había trabajado sobre el terreno manifestó el rechazo que padece siempre que da a conocer sus intenciones: hablar sobre los bienes, las obras de arte, los usos y costumbres, las anécdotas, etc., para realizar un informe sobre el patrimonio del lugar. Y no sólo en este caso, lo citó como norma general. Pero ¿ha quien se ha contratado?, ¿quién será la guía?, ¿el ayuntamiento hace de mediador físico o figura como una especie de ente?, ¿se considera a los vecinos como a iguales?

A este respecto también tuve la oportunidad de comprobar que de todas las informaciones y anécdotas explicadas por todos los participantes de la ruta, pedidas por los propios agentes desde un primer momento, a la opinión que le dieron más credibilidad fue a la del párroco, encargado de recibirnos en la visita a la iglesia, sorprendiéndome el hecho de que no parecía que anteriormente se hubiera hablado con él. Si bien, y sobre este tema se insistió mucho, todo el proyecto estaba en una fase muy primigenia. Aunque hay otras omisiones más difíciles de entender, incluso:

Una pareja de las asistentes, explicaba que estaban llevando a cabo un proyecto de turismo rural que englobaba estancia y “escuela de natura” debido a que contaban con una variedad importante de plantas en su propiedad, y su intención era poder utilizar como un reclamo más unas ruinas romanas que habían descubierto dentro de sus límites. Encargaron un informe a un arqueólogo y dejaron una copia al ayuntamiento. Si bien, los agentes culturales no sabían nada y el técnico de

cultural con el que cuenta el ayuntamiento, por ejemplo, no les había hecho llegar el informe.

El patrimonio se considera un *activo*¹⁶ a gestionar, hablando en términos económicos y el caso aquí explicado creo que es un ejemplo. En una sociedad mercantilista si no se siguen los pasos es difícil conseguir subvenciones o avales, estoy de acuerdo, pero el ayuntamiento en este caso ha entrado de pleno en el sistema. Frente a la posibilidad de entablar un diálogo con los vecinos del municipio, el ayuntamiento ha optado por la *profesionalización*. Se ha contratado a una empresa externa de expertos que manufacturan un producto. Se venden las rutas como compartimentos estanco, por un precio, por muy irrisorio que sea, y con un horario a cumplir. Y no creo que hubiera que tenerle miedo a una campaña de movilización ciudadana porque no se presentarían los 7.600 habitantes del municipio -“els que estem aquí som els que ens interessem per aquestes coses” declaraba una de las rutistas orgullosamente- y a fin de cuentas, diálogos o movilizaciones, se está haciendo con cuestiones más complejas, o al menos que parecen más complejas a simple vista y estoy pensando en la reforma del Estatut, por ejemplo.

Además, no todos los beneficios de gestionar “los pasivos patrimoniales” para convertirlos en “activos productivos”¹⁷ han de ser una mera transacción. La mayoría de estudios sobre patrimonio reflejan los beneficios que una comunidad puede obtener en la gestión patrimonial: mejora tecnológica, formación de técnicos cualificados que retornan la inversión de la formación en el desarrollo de su trabajo a la vez que mejoran el nivel profesional de la población del municipio, mayor conciencia social sobre el entorno, etc.

¹⁶ Krotenberg Vázquez, Pablo J. (1998): “La inserción del patrimonio cultural en la sociedad: un objetivo político”, en VVAA: Patrimoni cultural y sociedad: una relación interactiva. Curso celebrado en Valladolid del 21 al 29 de mayo de 1997, Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 97-118.

¹⁷ Krotenberg, P.J., op. cit.

“El patrimonio cultural es una invención y una construcción social” afirma Llorenç Prats¹⁸ y el que tiene la capacidad de activar el patrimonio es el poder, sobre todo, político¹⁹, la cuestión es que, generalmente, le resulta difícil evitar el paternalismo²⁰. ¿Delegar en las instituciones o en las asociaciones del pueblo?, ¿ayudaría a establecer un trato igualitario entre administración y administrado?, ¿una mayor parcelación de la gestión del patrimonio permitiría una mayor aproximación de ésta al ciudadano?

BIBLIOGRAFÍA

- Écosites: Concepto de desarrollo sostenible: una corriente de pensamiento en la definición de objetivos concretos. [En línea]. Página web, Francia, Écosite du pays de thau, <http://www.ecosite-du-pays-de-thau.com/thau.es/presentation.html> [Consulta: 18 de octubre de 2004]
- García Canclini, Néstor (1993): “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en E. Aguilar (ed.) (1999), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 16-33.
- García García, J.L. (1995): “De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural”, en *Política y sociedad*, n° 27, Madrid, Universidad Complutense, pp. 9-20.
- González-Varas, Ignacio (1999): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid.
- Krotenberg Vázquez, Pablo J. (1998): “La inserción del patrimonio cultural en la sociedad: un objetivo político”, en VVAA: *Patrimonio cultural y sociedad: una relación interactiva*. Curso celebrado en Valladolid del 21 al 29 de mayo de 1997, Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 97-118.
- Miró, Manel (1996): *Interpretación, identidad y territorio. Una reflexión sobre el uso social del patrimonio*, STOA-Máster de Museología i Gestió del Patrimoni Cultural, UB, inédito.
- Parlament de Catalunya: Ley 9/1993, de 30 de setiembre, de Patrimoni Cultural Català. [En línea]. Página web, Barcelona: Generalitat de Catalunya. <http://cultura.gencat.net/normativa/index.htm> [Consulta, 8 de mayo de 2004]
- Prats, Llorenç (1998): “El concepto de patrimonio cultural”, en *Política y sociedad*, n° 8, Madrid, Universidad Complutense, pp. 63-76.
- Roigé, Xavier i Laporte, Antoni (1999): *Elaboració d'un projecte patrimonial: Guió indicatiu del projecte*. Máster de Museología i Gestió del Patrimoni Cultural, UB, inédito.



¹⁸ Prats, L., op. cit.

¹⁹ Prats, L., op. cit. y la misma idea se recoge en García, J.L. (1995): “De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural”, en *Política y sociedad*, n° 27, Madrid, Universidad Complutense, pp. 9-20.

²⁰ García, J.L., op. cit.

EL PAVIMENTO DE AZULEJOS VIDRIADOS DEL SIGLO XV
DE CAN OLEO (PALMA, ILLES BALEARS).
APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO

Margalida Ruiz Pérez
Francesca Tugores Truyol
Universitat de les Illes Balears

1. INTRODUCCIÓN

El edificio histórico de Can Oleo¹ ha sido el objeto de un proyecto de investigación integral, que incluye intervención de arqueología de la arquitectura² y de arqueología horizontal³, hecho que lo convierte en un caso ejemplar en lo que deberían ser los estudios previos a la restauración de un bien del patrimonio arquitectónico.

Entre las paredes de Can Oleo se resume gran parte de la historia de esta ciudad. En este edificio histórico se han identificado y estudiado restos que han sido legados desde época romana⁴ hasta finales de siglo XX, contando con testimonios de época islámica, gótico inicial y tardogótico, y reformas realizadas en los siglos XVIII y XIX, entre otras.

En esta comunicación se analiza uno de los principales hallazgos realizados en el edificio: el pavimento a base de plafones de azulejos vidriados y franjas de piedra arenisca localizado en la planta noble.

2. LOCALIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN

La construcción actual es el resultado de la unión de por lo menos dos

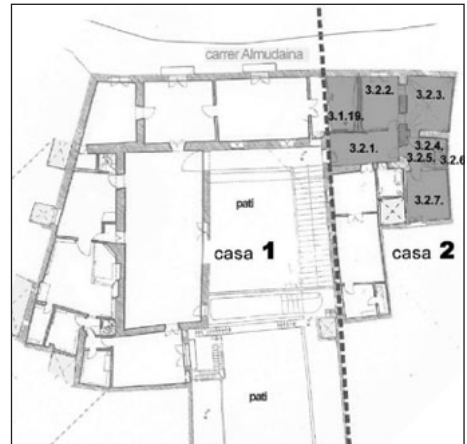


Fig. 1. Planta noble del edificio actual. La zona sombreada señala el área de la casa 2 donde encuentra el pavimento de azulejos vidriados.

casas medievales más pequeñas (Fig. 1) que habrían sido unificadas y reformadas en el siglo XV por Ramon Vivot, hecho que ha podido constatar documentalmente⁵ y estructuralmente. En esta reforma se habría construido también la escalera con baranda realizada a base de ogivas caladas, que constituye uno de los elementos más característicos del edificio.

Los pavimentos a los que aquí nos referimos se encuentran únicamente en

¹ Casa situada en el centro histórico de Palma, en la calle Almudaina, 8. Este inmueble es propiedad de la Universitat de les Illes Balears y en estos momentos está en proceso de restauración.

² Proyecto de investigación dirigido por el Dr. José Morata entre 1998 y 2004.

³ Excavación del subsuelo dirigida por Mateu Riera.

⁴ En la excavación del subsuelo del patio.

⁵ Arxiu del Regne de Mallorca, Prot. 858.



Fig. 2. Vista de las unidades estratigráficas del ámbito 3.2.2.



Fig. 3. La escalera de Can Oleo es única en Palma por su tipología y ha sido reproducida durante décadas en numerosas guías de viaje. Imagen publicada en la guía costa (1929).

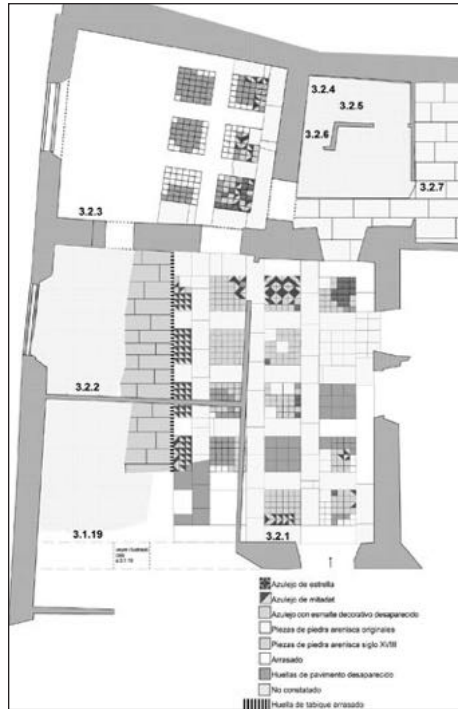


Fig. 4. Pavimento planta noble. Casa 2.

la denominada Casa 2⁶. Su localización fue posible después de la retirada de las unidades estratigráficas superiores, formadas por pavimentos mayoritariamente hidráulicos que a finales del siglo XIX habrían cubierto completamente el antiguo de azulejos vidriados y lo habrían conservado hasta nuestros días⁷.

El pavimento localizado en la casa 2 está formado por recuadros de 36 azulejos vidriados de 12 x 12 cm, enmarcados por franjas longitudinales de piedra arenisca.

Dentro de cada recuadro, es destacable la combinación sin lógica aparente

de diferentes tipos de azulejos vidriados de “estrella” –también llamados de “flor”–, otros de “mitadat”⁸, y baldosas bizcochadas, más grandes, que ocupan el espacio de 4 azulejos pequeños.

3. CONTEXTUALIZACIÓN

3. A. LOS AZULEJOS

Para el estudio de este pavimento ha sido fundamental la documentación de los azulejos que lo conforman, que gracias a los trabajos de sistematización de varios autores han podido ser identificados, fechados, y localizada su producción.

⁶ Concretamente en los ámbitos 3.2.1., 3.2.2., 3.2.3., 3.2.4. y en la parte correspondiente de 3.1.19, que también formaba parte de esta casa antes de la unificación.

⁷ Cabe destacar que entre los materiales de la unidad estratigráfica 3 se encontraron también algunos fragmentos de telas y papel manuscrito, entre los cuales se localizó un fragmento con el nombre de ilusttrado mallorquín Bonaventura Serra (1728–1784). Éste iba acompañado de otros fragmentos que, por el tipo de escritura, han podido ser fechados en el siglo XIX, y que documentan la reforma que instalaría las azulejos hidráulicos en este momento.

⁸ PÉREZ GUILLÉN, P. (1996)

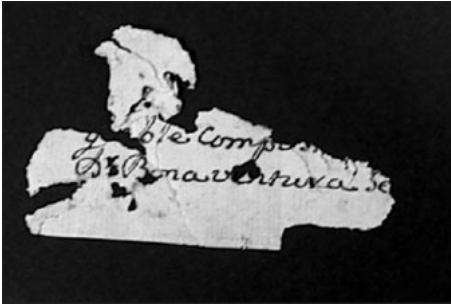
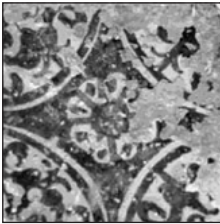


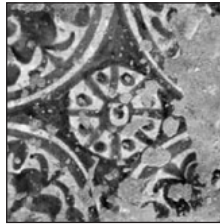
Fig. 5. Fragmento de documento con la inscripción "Bonaventura Se", que se refiere muy probablemente al ilustrado mallorquín Bonaventura Serra (1728-1784).



Fig. 7.



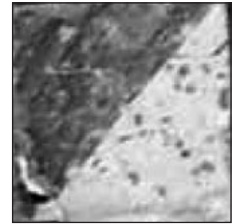
Azulejo estrella tipo A



Azulejo estrella tipo B



Azulejo estrella tipo C



Azulejo de mitadat

Fig. 6. Los dos tipos de azulejos y subtipos constatados.

Las ligeras diferencias en el mismo motivo de estrella pueden deberse al sistema de compra local, que consistiría en la adquisición de azulejos valencianos procedentes de diferentes partidas por parte de los mercaderes, y su distribución de manera mixta.

González Martí⁹ clasifica la **baldo-sa de estrella** (Fig. 9) pintada en azul y vidriada como procedente de varias localidades valencianas (en torno a los núcleos de Manises y Paterna) con producción a partir de finales del siglo XV. El autor presenta diferentes variaciones en su motivo decorativo. Según González Martí, este modelo proliferará hasta entrado el siglo XVIII, momento en el que dejará de ser producido por los alfareros valencianos.

Pérez Guillén¹⁰ fecha los inicios de su producción entre finales de siglo XVI y principios del XVII. El mismo autor aporta el dato de una de las localizaciones de este tipo: el sotabalcón del

Palau de la Generalitat del Regne de Valencia, aunque muy probablemente los estos azulejos habrían sido reutilizados para este uso.

Parece ser que la cronología aportada por Pérez Guillén habría quedado descartada por el hallazgo de varios pavimentos formados a partir de este modelo de azulejo, la instalación de los cuales ha sido fechada según registro arqueológico en el siglo XV¹¹.

Cabot i Mulet¹² lo citan como a un tipo de "azulejo gótico" monocromo en azul, que en el siglo XV proliferará en Mallorca procedente de tierras valencianas. En relación a la difusión de este tipo de azulejos en el siglo XV, es significati-

⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1952). p. 376.

¹⁰ PÉREZ GUILLÉN, I. (1996). p. 304 i 312.

¹¹ MESQUIDA, M. (2001). p. 20.

¹² CABOT, J.; MULET, B. (1990).



Fig. 8.

vo el hecho de que fueran copiados por los alfareros catalanes. Puig i Cadafalch (1909)¹³ relata, en la descripción de un pavimento compuesto de azulejos de estrella (lo fecha en 1526) de una de las habitaciones del Palau de la Diputació de Catalunya, cómo el alfarero catalán Pere Malta recibió el encargo de “fer rajoletas o caironets pintats al costum o usansa de Valencia, a ops de pahimentar la cambra o apartament que per nosaltres es estat deliberat fer”. Al realizar estas imitaciones, se producirán variaciones en el motivo que ilustra Font i Gumà (1905).

Por otra parte, los **azulejos de mitadat en blanco y azul** –más conocidos como “mocadoret” en la terminología anticuaria– son fechados por Pérez Guillén¹⁴ entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, pero en alguno de los pavimentos del siglo XV constatados *in situ* en Paterna¹⁵ ya aparecen.

El uso de las azulejos de mitadat se popularizará (tanto en azul como verde) durante los siglos XVII y XVIII. Éstos serán utilizados para cubrir diferentes superficies (arrimadores, sotabalcones o pavimentos), formando diferentes motivos decorativos en su combinación.



Fig. 9. Imagen publicada por Algarra Pardo (2003) del pavimento de la “alquería” de Barrinto.

Sobre el último elemento que conforma el pavimento, las **piezas de piedra arenisca**, hay que tener en cuenta la gran disponibilidad de este material en la isla, y la costumbre arraigada desde tiempos inmemoriales de su uso como material de construcción.

La exportación masiva de cerámica valenciana en el siglo XV a diferentes lugares de Europa y Mediterraneo Occidental (Portugal, Francia, y en especial Italia) ha dejado bienes patrimoniales que dan testimonio de ello en estos territorios y en otros que estuvieron bajo su influencia. En Mallorca son muchos los restos que evidencian esta relación comercial.

3.B. ALGUNOS EJEMPLOS NO MALLORQUINES

ALQUERIA DE BARRINTO (MARXALENES, VALÈNCIA)

Uno de los casos paralelos más claros se localiza en la “alquería” de Barrinto, en Marxalenes¹⁶. En esta casa rural, en su planta noble (sala principal, cuerpo B), se ha podido documentar un pavimento formado a partir de la combinación de

¹³ Citado por MESQUIDA, M (1986), p. 30.

¹⁴ PÉREZ GUILLÉN, I. (1996). p. 330.

¹⁵ MESQUIDA, M (1986).

¹⁶ ALGARRA PARDO, V. (1997).

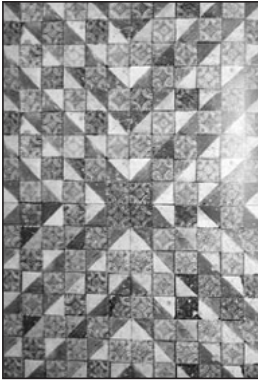


Fig. 10. Imagen publicada por Mesquida (2001) del pavimento de la Sala C, Casa I de Paterna, donde se combinan azulejos de estrella con azulejos de mitadat.



Fig. 11. Imagen publicada por Mesquida (2001) del pavimento de la Sala B, Casa I de Paterna, donde se combinan azulejos de estrella con baldosas bizcochadas más grandes.

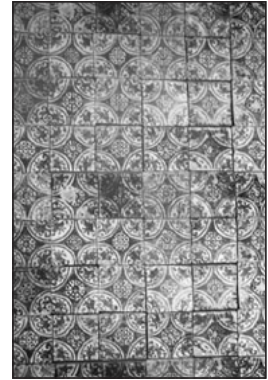


Fig. 12. Imagen publicada por Mesquida (2001) del pavimento continuo de azulejos de estrella de la casa II de Paterna.

azulejos de estrella en azul, azulejos de mitadat y baldosas bizcochadas (Fig. 9).

En este caso, también se ha podido documentar la costumbre de sustituir piezas originales por otras diferentes cuando las primeras se deterioran, sin cuidar la unidad estilística del conjunto y con criterios puramente funcionales (se han documentado varias piezas del siglo XVII, de mitadat verdes y otras decoradas).

Mesquida¹⁷ constata tres casos de gran valor para este estudio. Se trata de pavimentos localizados *in situ* en Paterna, los tres fechados a finales del siglo XV, en los que se utilizan los azulejos de estrella de tres maneras diferentes:

CASA I, SALA B I C (PATERNA, VALÈNCIA)

Esta vivienda, situada en la calle Mayor, presenta tres ámbitos pavimentados con azulejos vidriados de estrella. Fue destruída en el año 1521 por las fuerzas reales durante la guerra de las Germanías, y la cronología de uso de estos pavimentos termina en este momento. Su instalación se habría llevado a cabo a finales de siglo XV.

La sala C presenta un pavimento continuo de azulejos de estrella y mita-



Fig. 13. Dibujo de Rafael Isasi de uno de los dos azulejos de estrella de la Colección Societat Arqueològica Lul·liana, probablemente procedente de Can Oleo. *Quadern de ceràmica*, R. Isasi. Colección Fernando Pujalte.

dat compuesto según un diseño centralizado (Fig. 13), mientras que en la sala B se alternan las azulejos de estrella con baldosas bizcochadas (Fig. 14).

CASA II (PATERNA, VALENCIA)

Esta vivienda, situada en la plaza del pueblo, tiene uno de sus ámbitos cubierto por un pavimento continuo de azulejos de estrella (Fig. 15).

¹⁷ MESQUIDA, M (1986), p. 21.

HOTEL DE BRION (AVIGNON, FRANCIA)

La misma autora cita el hallazgo, en los jardines de este inmueble en Avignon, de 160 azulejos de estrella. Sin embargo, no estaban colocadas formando un pavimento, sino acumuladas como material de deshecho.

González Martí¹⁸ cita la localización de este tipo en varios inmuebles, aunque no los concreta.

3.C. PARALELOS EN MALLORCA

Aunque son numerosos los azulejos vidriados de los siglos XIV y XV localizados en colecciones mallorquinas¹⁹, la mayoría están descontextualizados. Por lo que hemos podido saber, en los pocos casos en que han sido extraídas durante intervenciones arqueológicas, no se encontraban *in situ*.

En esta tipología, se ha documentado una gran cantidad de azulejos decorados monocromos en azul, entre los que se distingue una agrupación de azulejos heráldicos, algunos de ellos ya estudiados²⁰.

- Como caso concreto, cabe citar los dos azulejos de estrella de la colección de la Societat Arqueològica Lul·liana (Fig. 13), procedentes probablemente de Can Oleo, ya que este inmueble fue sede de la institución durante décadas. Estos habrían sido utilizados como material de relleno en la reforma del ala sur realizada en el siglo XVIII en esta vivienda, y recuperados con posterioridad en alguna de las otras reformas acometidas durante el siglo XIX.

Son muchas las piezas de estrella localizadas fuera de contexto, como la que forma parte de la Colección Pares Franciscans de la Porciúncula. Este hecho tiene su causa en el alto valor de este tipo de piezas en el mercado de antigüedades,

una de las causas principales de la destrucción y desmembración de una parte importante del patrimonio cultural.

- Sobre los pavimentos medievales en Mallorca, solamente se conocen dos casos en que se conserven *in situ*: la capilla de Sant Marc del Castell de Bellver, y la capilla de La Trinitat en la Catedral de Palma, ambos posiblemente del siglo XIV, formados por azulejos vidriados decorados en verde y manganeso. No obstante, estos debieron ser habituales en las casas nobles y burguesas de Palma, como da testimonio el “Contracte entre el mercader Manuel de Pau Pardo i el picapedrer Gregori Galmés per fer unes obres a casa del primer” de 1476²¹, donde se especifica el encargo de pavimentar el espacio de entrada con azulejos valencianos: “Item és tengut lo dit Gregori enrejolar tensolament de mans de reyola de València la cambra qui trau portal al replà de la scala”.

4. CONCLUSIONES SOBRE EL PAVIMENTO DE CAN OLEO. INTERPRETACIÓN

Volviendo al estudio del pavimento de Can Oleo, y a partir de los paralelos analizados, puede establecerse una primera hipótesis sobre su pavimentación inicial y su evolución hasta nuestros días.

Parece ser que el pavimento inicial ocuparía todas las salas con paneles de 36 azulejos de estrella enmarcados por franjas de piedra arenisca (Fig. 16). De esta manera, este caso constataría una nueva combinación, diferente a las que se han podido documentar en Paterna y Marxalenes. Así, nos encontramos ante una versión “autóctona” de los pavimentos valencianos, que adaptándose a la tradición de la isla, sustituye la baldosa bizcochada por franjas de piedra arenisca.

¹⁸ GONZÁLEZ MARTÍ (1952), p. 375-376.

¹⁹ El Museu de Mallorca y el Museu de Lluç, por citar dos ejemplos, cuentan con una colección de azulejos de esta época.

²⁰ Se han catalogado recientemente las colecciones de azulejos de la Societat Arqueològica Lul·liana (Palma) i la Marroig del Consell de Mallorca.

²¹ ARM, Prot. P-428, 27-27v. A: BARCELÓ CRESPI, M. (2003), p.221-248.

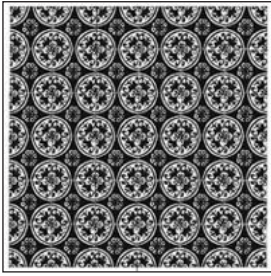


Fig. 14. Hipótesis del estado original de los recuadros de 36 azulejos. Imagen: J. Morata.

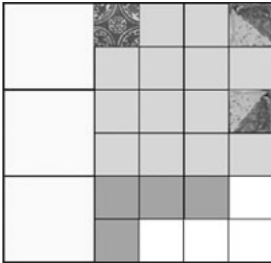


Fig. 15. Estado actual de uno de los recuadros.

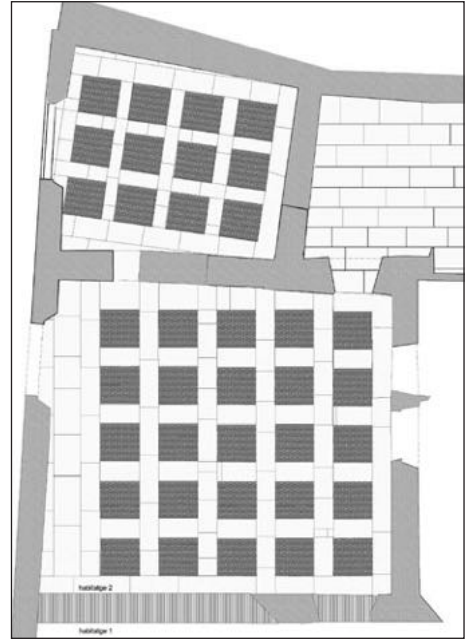


Fig. 16. Hipótesis del estado original del pavimento de la casa 2.

En cuanto a la sustitución de piezas en este pavimento, parece ser que serían causadas por deterioros en las piezas originales. Así, los azulejos de estrella deteriorados, serían sustituidos *a posteriori* por otros de mitadá (Fig. 14 y 15) y baldosas bizcochadas.

Para explicar el porqué de un pavimento de azulejos valencianos en la planta noble de un casal señorial de Palma, han de tenerse en cuenta las palabras de Algarra Pardo²², que argumenta que los pavimentos de azulejos vidriados en esta época van ligados a las clases sociales altas y a su utilización en zonas semi-públicas de la casa como elemento de distinción social: “gran parte de la producción azulejera de los alfareros valencianos fue manufacturada a instancias de y para una clase social determinada, el patriciado urbano y la nobleza, tratándose de un producto que muestra una fuerte intencionalidad y mensajes que cohesionan al grupo consumidor

(...). Gran parte de los azulejos pintados se encontraban en casas nobles o burguesas”, y continúa²³: “Los azulejos góticos, fundamentalmente los producidos en el siglo XV, llegaron a conformar un estilo (del cual participan otros objetos utilitarios y suntuarios del momento) que definía y representaba a las personas que los consumían (...). A través de ellos se llegaron a canalizar mensajes personales y colectivos de la ideología social, política o religiosa gracias a las imágenes y textos que en ellos se podía plasmar. Posiblemente aquí radica una de las claves de su gran éxito y expansión en una época muy dada a exteriorizar, mediante símbolos e incluso mensajes directos, los conceptos fundamentales de las normas y relaciones sociales”.

Así, tanto en el caso de Can Oleo como en el de Marxalenes (Valencia) encontramos este tipo de pavimentos en la planta noble de la vivienda, y en los ámbitos principales (espacios semi-pú-

²² ALGARRA PARDO, V. (2003), p. 147.

²³ ALGARRA PARDO, V. (2000), p. 66.

blicos), mientras que en las habitaciones secundarias se encuentran otro tipo de pavimentos menos vistosos.

Este argumento se refuerza al compararlo con los otros casos de utilización de azulejos vidriados en Mallorca: en la capilla de Sant Marc del Castillo de Bellver y en la capilla de La Trinitat en la Catedral (la primera, capilla del palacio-fortificación del rey Jaume II, y la segunda, su capilla funeraria). También la serie de azulejos heráldicos con linajes de la isla, que van iconográficamente ligados a éstos, sirven para prestigiar a sus propietarios.

5. CONCLUSIONES: EL PAVIMENTO COMO ELEMENTO PATRIMONIAL

- SOBRE EL VALOR DEL CONJUNTO:

Este es el único caso de un pavimento de esta época conservado *in situ* en una arquitectura doméstica en Mallorca.

Sobre la combinación de azulejos valencianos con piezas de piedra arenisca, este es el primer caso que ha podido constatarse hasta el momento. Podría tratarse de una versión “autóctona” de los pavimentos valencianos, que adaptándose a la tradición de la isla, sustituye la baldosa bizcochada por franjas de piedra arenisca.

- SOBRE LAS CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO:

Si los pavimentos de azulejos valencianos eran frecuentes a finales de siglo XV en Mallorca, muy probablemente este no es el único que se ha conservado. Este hallazgo no se habría realizado sin la aplicación de la metodología arqueológica a la arquitectura, al estar el pavimento escondido bajo otro más reciente. Es muy probable que otros conjuntos similares no se hayan descubierto todavía o hayan sido destruidos.

La legislación vigente²⁴ no exige la realización de este proceso de docu-

mentación de la arquitectura previo a su restauración. El escaso conocimiento sobre arquitectura medieval en Mallorca convierte en recomendable la realización de este tipo de estudios multidisciplinarios antes de planificarla. Solamente así se cuenta con la información necesaria para tomar decisiones responsables sobre su restauración.

- SOBRE SU CONSERVACIÓN:

Este inmueble se encuentra en estos momentos en proceso de rehabilitación.

Sobre el futuro de este conjunto, cabe decir que el avanzado deterioro de gran parte de los azulejos dificulta su conservación *in situ*. No obstante, sería recomendable la restauración de las piezas que componen el pavimento, y su restitución en un montaje que reconstruyera la idea originaria. Una vez restaurado el edificio estas piezas podrían retornar al inmueble al cual pertenecen y en el cual recuperan su significado.

BIBLIOGRAFÍA

- Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX*. Manises, 1 y 2 de diciembre de 1997. Alicante, Asociación de Ceramología, 2003.
- ALGARRA PARDO, V.: “Azulejería gótica valenciana”. En *Cerámica medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals*. Monografies d'arqueologia medieval i postmedieval, núm. 4. Universitat de Barcelona. Barcelona, 1998. pp. 145-163.
- ALGARRA PARDO, V.: “Azulejería bajomedieval y tardomedieval valenciana (siglos XIII-XV)”. En: *La Ruta de la Cerámica*. Catàleg de l'exposició. Castelló, Bancaja, 2000.
- ALGARRA PARDO, V.: “Pavimentos tardomedievales de la alquería de Barrinto (Marxalenes, Valencia)”. En: *Actas del seminario: Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX*. Manises, 1 y 2 de diciembre de 1997. Alicante, Asociación de Ceramología, 2003.

²⁴ Lei de 25 de diciembre de 1985 de patrimonio histórico de las Illes Balears.

- ARANEGUI, C.; SOLER, M. P.: *Historia de la cerámica valenciana*. València, Vicent García, 1987.
- BARCELÓ CRESPI, M.: "Nous documents sobre l'art de la construcció". En: BSAL, 59, 2003.
- BATLLORI, A.; LLUBIÀ, Ll.: *Ceràmica catalana decorada*. Vicens-Vives, Barcelona, 1974.
- CABOT, J; MULET, B.: *Rajoles policromes a Mallorca*. Palma, Miramar, 1990.
- CAPELLÀ, M.A.; COLOM, C.; RIERA, M.M.; TUGORES, F.: "Catalogació". En: *La Ceràmica de la col·lecció Marroig*. Palma, Consell de Mallorca, 2006.
- RIERA, M.M.; CAPELLÀ, M.A.; TUGORES, F.; COLOM, C.: "Catàleg de la col·lecció de rajoles". En: *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura*. Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, 2006
- COLL CONESA, J.: "Talleres, tècniques y evolución de la azulejería medieval". En: *La Ruta de la Ceràmica. Catàleg de l'exposició*. Bancaja, Castelló, 2000.
- FONT I GUMÀ, J.: *Rajolas valencianes y catalanas*. Oliva, Vilanova i la Geltrú, 1905.
- FULLANA, M.: *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*. Palma, Moll, 1995.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M.: *Ceràmica del Levante español*, II. Barcelona, Labor, 1952.
- La ruta de la ceràmica. Catàleg de l'exposició*. Castelló, Sala Bancaja San Miguel, 2000.
- LLORENS, J.: *Rajoles catalanes. Segles XIII al XIX*. Barcelona, 1980.
- Mallorca i el comerç de ceràmica a la Mediterrània. Catàleg de l'exposició*. Fundació "la Caixa". Palma, 1998.
- MESQUIDA, M.: *Socarrats y pavimentos medievales*. Ajuntament de Paterna, 2001.
- MORATA, J; TUGORES, F.; RUIZ, M; HOUMAN, S.: "Research into Medieval Civil Architecture in Mallorca. The example of Can Serra, Can Martí Feliu and Can Oleo (Palma, Mallorca, Spain)". En: International Research Seminar "Architectural Heritage and Sustainable Development of Small and Medium Cities in South Mediterranean Region". Forum UNESCO University and Heritage. Firenze, 2005.
- MORATA, J.; TUGORES, F.; RUIZ, M.; HOUMAN, S.: *Memoria históricoartística de Can Oleo* (inédita), 2004.
- OSMA, G. J.: *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*. Madrid, 1908.
- PÉREZ GUILLÉN, I.: *Ceràmica arquitectònica valenciana. Los azulejos en serie (s. XVI-XVIII)*. T. I i II. Castelló, Consell Valencià de Cultura, Diputació de Castelló, 1996.
- PÉREZ GUILLÉN, I.: *La ceràmica arquitectònica valenciana. Los productos preindustriales siglos XV al XIX*. Paterna, Ajuntament de Paterna, 2002.



EL MUSEO DEL PATRIMONIO DE MÁLAGA EN LA RED TERRITORIAL DE MUSEOS LOCALES*

Teresa Sauret Guerrero
Universidad de Málaga

La decisión del Ayuntamiento de Málaga de hacer una puesta en valor de su Patrimonio histórico-artístico mediante la creación de un museo que albergue parte de su colección patrimonial, ha constituido una oportuna ocasión para reflexionar sobre la posibilidad de crear una red territorial de museos en la ciudad, mediante la cual se pueda publicitar el lugar desde otros intereses más enriquecedores que los tradicionales sobre el clima y el ocio.

En los últimos años, Málaga a pasado de ser una ciudad en la que los museos se desmantelaban (Bellas Artes, Arqueológico y Diocesano) y contar con apenas uno propiamente dicho, el de Artes Populares, y una serie de colecciones organizadas en calidad de permanentes (Ajuares de las Cofradías de la Esperanza y Expiración), a sufrir una auténtica inflación museística hasta alcanzar actualmente el número de 17, entre museos monográficos (Picasso, Catedralicio, Artes Populares, Loringiano, Muñecas, Interactivo de la Música, Convento del Císter, Ciencias, Ciencia Principia, Flamenco, Taurino, Tesoro Cofradía Esperanza, Tesoro Cofradía Expiración), centros de interpretación (Gibralfaro, Finca de la Concepción, Aula del Mar) o de investigación con

colección propia (Fundación Picasso), esperándose en los próximos años la apertura del de Bellas Artes y Arqueológico, el del Vino, el de las Cofradías, el del Patrimonio Municipal, el de Historia del la Ciudad y el Centro de interpretación del Cerro del Villar.

Todos ellos constituyen unidades aisladas que difunden monográficamente sus colecciones, en ningún momento planteadas para servir de vías de conocimiento globalizado de la ciudad. Es por ello, y a partir de la puesta en marcha del *Museo del Patrimonio Municipal*, por lo que en nuestra propuesta de diseño del mismo hemos incluido la de la creación de esa red territorial de museos a partir de la cual se posibilite la difusión de los valores patrimoniales del lugar.

Antes de pasar al desarrollo de la propuesta, considero necesario contextualizar la iniciativa. La decisión se encuadra dentro de la dinámica estatal de revitalizar los territorios a partir de la rentabilización de los recursos culturales.

Desde que en la década de los ochenta y a partir del desarrollo del Estado de las Autonomías, el Estado Central comenzó la transmisión de competencias a las Comunidades Autónomas, de las primeras efectuadas fueron las que atañían a la Cultura, comenzándose un proceso

*El Proyecto del diseño y montaje del *Museo del Patrimonio Municipal* ha sido realizado por Teresa Sauret Guerrero, estando prevista su inauguración a principios de 2005.

de política pública, siguiendo un término acuñado por Mark H. Moore¹, enfocado, aún incipientemente en esas fechas, a convertir el factor cultura en un valor público, con la connotación adicional que ello pueda tener de “rentabilización”.

Por ello, la cultura, en la que el Patrimonio es pieza clave, se ha entendido como un componente sobre el que hay que intervenir para reconvertirlo en una industria generadora de economía y responsable de la potenciación de la zona a partir de la utilización de sus recursos culturales.

Si bien, en esta “política pública”, se comenzó por establecer estrategias de conservación del Patrimonio, enfocadas a preservar ciertos bienes o recursos mediante su separación o aislamiento de un entorno social agresivo², en estos veinte años transcurridos los planes de acción han evolucionado hasta contemplar el Patrimonio como un factor de desarrollo territorial, política autonómica que enfoca su dirección no solo ya a conservar el Patrimonio sino a intervenir sobre él de manera que se convierta en un elemento decisivo en la política de desarrollo sostenible de los ámbitos territoriales.

Los relativos resultados de la política autonómica aplicada (ya que se ha centrado esencialmente en conservar el Patrimonio), evidenciándose como insuficiente para la consecución de los objetivos anteriormente expuestos, han hecho que, a partir de la capacidad de determinación de los Municipios en este terreno, los Ayuntamientos hayan decidido participar activamente en este proceso, poniendo en marcha una serie de acciones enmarcadas en el concepto de aprovechar los recursos culturales como

factores de desarrollo y progreso territorial. En el caso de Málaga, la Institución Municipal se ha incorporado a esta dinámica participando en la estrategia de conseguir para Málaga una revitalización cultural a partir de la idea de convertir la ciudad en una ciudad museo y cuyo objetivo final será obtener la capitalidad cultural para el 2016.

No es el lugar para deslindar todas las estrategias planeadas en este sentido, sino centrarnos en el programa denominado *Málaga ciudad Museo*, en el que se tiene la intención de ir aportando nuevas unidades museísticas que vengan a completar ese circuito que pretende definir la ciudad a partir de una puesta en valor de su Patrimonio.

Dentro de esta planificación se encuentra la creación del *Museo del Patrimonio Municipal*, que si bien ha sido una aspiración del consistorio en fechas anteriores³, actualmente se encuadra dentro de esta dinámica, por lo que el proyecto que he realizado se ha centrado en constituirlo en ese elemento coordinador de la red territorial de museos locales, inexistente aún pero proyectada en conjunción con la puesta en marcha del citado museo y según mi propuesta, ya que entiendo que el plan *Málaga ciudad Museo* debe sustentarse en el establecimiento de la citada red.

La posibilidad de su puesta en marcha y hacer del *Museo del Patrimonio Municipal* el museo base de este circuito, se encuentra en la características de los fondos de la colección municipal y en los objetivos que deben primar en los planteamientos conceptuales de la estrategia de la citada red de museos, que deben ser los de señalar los signos identificadores de la ciudad, secuencias que

¹ MOORE, Mark H., *Creating Public Value. Strategic Management in government*, (1995), Cambridge, Mass, (Trad. Castellana en Barcelon, Píados).

² PORRAS NADALES, A.J., “El Patrimonio Cultural como política autonómica” en *B^a LAPH* n° 48, pp. 84-92 (p. 85)

³ SAURET GUERRERO, T., (2001), “El Museo Municipal como antecedente: Los fondos y su relación con la formación de Picasso” en SAURET GUERRERO, T. (Dir.), *Pasado y Presente en el Patrimonio Artístico Municipal (1881-2001)*, Ayuntamiento, Málaga, pp. 32-40.

intelectualizadas, se difundirán por ese circuito museístico, planteado de forma coordinada y como complementarios, posibilitando al visitante/usuario, local o foráneo, una comprensión del territorio desde sus aspectos físicos a los más inmateriales de su historia y cultura⁴.

En principio, la estrategia comienza por definir las signos identificadores del lugar, que en el caso de Málaga radican en su singularidad medio ambiental, una historia de más de 2700 años y una personalidad cultural, caracterizada por la exteriorización, el cosmopolitismo y la universalidad, en la que Picasso debe entenderse como una consecuencia de ella.

El medio físico se publicita actualmente a través de un itinerario de espacios verdes que salpican la trama urbana mediante parques y jardines, de los que La Finca de la Concepción, al convertirla el Ayuntamiento en Patronato Botánico con centro de interpretación, es la unidad de sentido museable más definida. Evidentemente, y para mi entender, señales insuficientes en cuanto la definición medio ambiental de la ciudad se resuelve por la luz⁵ y el clima, factores en los que se debe contar con el mar y en los que la vegetación es solo consecuencia.

La antigüedad de su historia queda reseñada por un recorrido de testigos arqueológicos que, bien dentro de los inmuebles o salpicando la trama urbana, permiten hacer un recorrido por las diferentes culturas que ocuparon el territorio.

Por último, la personalidad cultural, en cuanto a bienes patrimoniales se refiere, se puede aprehender mediante el conjunto de bienes inmuebles y muebles a los que accede el ciudadano a través de sus monumentos y museos.

Sin embargo, tanto los monumentos como museos y centros de interpretación existentes funcionan como unidades independientes y en ellos no se ha proyectado la intención de utilizar su material para transmitir esas señas de identidad del lugar, como ya he explicado más arriba.

Conceptualizarlas y difundirlas requiere una planificación que posibilite una acción conjunta entre museos, espacios urbanos y patrimonio cultural (Natural, histórico-artístico y etnográfico) y dada las características *del Museo del Patrimonio Municipal*, de su continente y contenido, entiendo que puede convertirse en esa unidad coordinadora que posibilite los objetivos expuestos.

En principio, el medio físico, entendido por luz y edenismo, puede transmitirse a partir del Museo por su ubicación y características del edificio.

El inmueble⁶ se sitúa a los pies de la Alcazaba, limitando sus perfiles los jardines de Puerta Oscura, Pedro Luis Alonso y el Parque, percibiéndose, por su proximidad, el mar a través del puerto que cierra su frente sur. Espacios dominados por el azul del mar/cielo y el verde de la frondosa vegetación ordenada por un diseño paisajísticos con notas de color que transmiten la idea de lo edénico. Espacialmente hablando, el lugar se personaliza por el concepto luz, un factor sobre el que se insiste por las circunstancias materiales del edificio.

El inmueble, realizado por el arquitecto Federico Orellana Ortega, responde al tipo *lecorbusiano* de contenedor aséptico que apuesta por el cubo y el cristal, respondiendo a ese principio de “cúbicos y asépticos” del modelo funcionalista, que entiende el museo como “máquina

⁴ Para este caso y las características conceptuales del proyecto ver CARBONELL, E., “Red de museos de Cataluña”, en *Bº IAPH* nº 48, pp. 116-117.

⁵ No me resisto a reproducir una bellísima frase de Ortega y Gasset al respecto: *Hay un lugar que el Mediterráneo halaga, donde la tierra pierde su valor elemental, donde el agua marina descendiendo al menester de esclava y convierte su líquida amplitud en un espejo reverberante, que refleja lo único que allí es real: la luz. Saliendo de Málaga siguiendo la línea ondulante de la costa, se entra en el imperio de la luz.* En LAFUENTE FERRARI, E., (1962), “Picasso, al trasluz de Málaga” en LAFUENTE FERRARI, E., *De Trajano a Picasso*, Ed. Noguer, Barcelona, pp. 426-451 (p. 426).

⁶ Fue sede del XIV CEHA.

expositiva” según el lema de Le Corbusier, aunque el museo malagueño carece de esa voluntad de crecimiento ilimitado que proponía el maestro, pero sí lo contempla desde el punto de vista de la flexibilidad, al plantear espacios diáfanos y muy integrados en el espacio exterior. De esta manera, la construcción puede recibir un tratamiento objetual sobre el espacio urbano en el que se relaciona, ahora más resaltado al imponerse a su lado la masa de un edificio destinado a sala de exposiciones, que pretende todo lo contrario que éste, pues sus líneas y materiales aspiran a fundirse con el terreno y actuar en simbiosis con el resto histórico bajo el que se sitúa, la Alcazaba.

Su estructura se desarrolla en función de una serie de unidades espaciales independientes, como un amplio hall de entrada, escaleras integradas en las áreas de exhibición, amplios ventanales como sistemas de iluminación y una fachada principal de cristal, que hacen que los verdaderos espacios expositivos sean subsidiarios en un edificio que parece pensado para la teatralización del objeto, y no para un tipo de obras y montajes en los que la pieza deba ser presentada bajo las estrictas normas museológicas, que tiene su principal objetivo en que la obra se perciba en toda su integridad, tanto ambiental como de visión o conservación. Sin embargo, el edificio no es inadecuado para el tipo de museo que se pretende montar, antes bien, la sosegada personalidad de su arquitectura hace factible una integración entre ella y el arte que va a contener. Para ello, se anulará esa posible semantización del espacio hacia la idea de monumento al intervenir en el interior de manera que se explicita que esa fachada transparente es elemento de fusión y no de diferenciación.

Precisamente va a ser la fachada y el amplio hall de entrada los elementos que van a contribuir a explicitar uno de los más directos significadores del territorio: su singularidad medio-ambiental.

Los valores edénicos de la ciudad toman forma mediante la integración del edificio en su contexto territorial gracias a la disolución de su fachada sur, que al ser de cristal permite el desplazamiento en ambas direcciones del espacio exterior hacia el interior y viceversa, creándose un itinerario reversible entre ambos factores. El contexto, privilegiado, de su ubicación, introduce e impregna la retina del usuario de los valores de luz y vegetación, e incluso del mar en los niveles superiores, llegando el visitante al lugar imbuido de los valores de excepcionalidad y edénismo de la ciudad, a la vez, que mediante ese inmejorable hall de entrada, con una debida actuación, proyecta la colección, o la información sobre el Patrimonio, hacia el exterior, resolviendo en sí mismo una de esas secuencias establecidas como factor definidor del lugar como es el medio físico y la cultura, una solución que ninguna otra unidad cultural local posee, todas encerradas en sí mismas y marcando un espacio de aislamiento y desconexión entre el visitante y la unidad cultural, que elimina una de las más importantes señas de identidad del lugar que es su excepcionalidad física.

En cuanto a la Historia y la Cultura se difundirán mediante las piezas de la colección que, seleccionadas temáticamente, servirán de plataforma para acceder al conocimiento de las mismas, desde el mismo museo en una primera instancia y desde la ciudad a partir de los lances hacia el exterior que se realicen a través de los discursos que se pronuncien a partir de los montajes temáticos.

Hay que hacer constar que Málaga cuenta con 2700 años de historia y es una ciudad museo-arqueológico en sí misma, hecho demostrable en la cantidad de yacimientos exhumados recientemente, por lo que con una adecuada intervención, la ciudad en sí misma puede explicitar a través de sus restos su historia, también susceptible de ser explicada mediante los museos.

Uno de los de mayores posibilidades sería el de la Alcazaba, la única fortaleza hispánica que cuenta con un barrio castrense para desarrollar la vida cotidiana de al-Ándalus, temáticamente en diálogo con la vida política-administrativa que se explicaría en la zona de los llamados Cuartos de Granada, constituyendo una unidad museística única, no solo en España sino también fuera de ella, pues la dimensión museística de la Alhambra de Granada, los Alcázares de Sevilla o Córdoba, la Aljafería de Zaragoza o la Alcazaba de Almería, carecen de estas posibilidades.

El actual Museo Didáctico instalado en su interior, fundamentado en ejemplos de cerámica de la época y en su proceso de elaboración, no cubre las expectativas de difundir la importante historia medieval de la ciudad ni sirve de elemento de enlace y difusor de otras unidades patrimoniales del periodo en la ciudad; algo similar puede comentarse del centro de interpretación de Gibralfaro, más en consonancia con el sentido del monumento pero con un insuficiente discurso representativo.

Por ello, para desarrollar el conocimiento de la historia de la ciudad se debe plantear la acción a partir del Museo, existiendo dos posibilidades, bien desde un *Museo de Historia del Ciudad*, en proyecto, bien desde el *MP Municipal* y determinados objetos de su colección.

Hoy día la creación de *Museos de Historia de la Ciudad* o *Museos de la Ciudad*, como indistintamente se denominan, están siendo objeto de atención por parte de los municipios, que generalmente utilizan la colección arqueológica que se ha ido exhumando a partir de las intervenciones urbanísticas o el objeto de carácter etnográfico, para resolver el discurso sobre la personalidad del lugar.

La mayoría de los Museo Municipales existentes son versiones de los arqueológicos o de los etnográficos, cuando no un híbrido entre ambos. En

las ocasiones en las que la ciudad cuenta con una trayectoria cultural importante, el Municipio posee otras especialidades museables, generalmente obra plástica, aunque también documentación y cartografía, y los citados museos se resuelven eclécticamente entre lo arqueológico, lo etnográfico o de Bellas Artes, marcando unos recorridos que signifiquen la historia y personalidad cultural del municipio.

Actualmente se está optando por unos museos de carácter puramente didácticos, en el que la "presentación" sustituye al objeto, el discurso se aligera para cubrir las expectativas de niveles formativos medianos-inferiores y la acción se resuelve mediante actividades que convierten a dichos museos en centros de interpretación.

Las ventajas sociales que este tipo de museos presentan son muchas. En principio, la ausencia del objeto original desmitifica el espacio, lo hace más accesible y la implicación del visitante es más fluida y coloquial llegándose a la transmisión de conocimiento de forma eficaz y rápida.

En segundo lugar, ofrece una mayor posibilidad de explicación, haciendo ésta más completa y entendible, ya que al no estar condicionado por el objeto, el límite no existe y la reproducción, con variables hasta el infinito, puede desarrollar todas las secuencias históricas y definidoras del lugar en toda su amplitud.

En tercer lugar, al fundamentarse en la reproducción, ésta puede ser seriada y convertirse en un material de trabajo para el visitante que por una parte se familiariza con el objeto y por otra posibilita su conocimiento por otros medios menos elitistas que los de la contemplación y el racionalizar las emociones.

Todas esas razones hacen que en esta dinámica emprendida de sociabilizar la cultura, los museos de historia de las ciudades estén aumentando, cumpliendo un importantísimo papel en el desarrollo del conocimiento de lo local.

Sin embargo, mi criterio es que no se debe prescindir del objeto original; que a partir de él, la Historia se difunde igualmente, además de con otros valores añadidos, como son los de sensibilizar la mirada hacia las calidades matéricas del objeto, transmitir la idea de singularidad del mismo, referenciar el hecho histórico como suceso que alcanzan unas consecuencias posteriores por lo que hay que ir hacia él con el respeto de su dimensión histórica, que viene a ser lo mismo que decir que fomenta el culto y el respeto al hecho histórico a través del testigo que es el objeto convertido en museable. Sería otra forma de educar e informar, que no tiene porque ser inaccesible aunque sí mas elitista, pero hay que tener en cuenta las expectativas del visitante, que no siempre quiere acción y facilidad, sino reflexión y profundización de conceptos para que las acciones de sensibilización, disfrute y ampliación de creatividad y conocimiento se resuelvan.

Cuando no exista la posibilidad de montar un discurso expositivo a partir del objeto, la opción didáctica de la reproducción, el montaje, lo que en términos teóricos se esta llamando como "la manipulación artificiosa", es perfecta y, en mi opinión, absolutamente necesaria, pero en el caso de Málaga, las posibilidades de ofertar el conocimiento histórico de la ciudad a través del objeto es posible gracias a las características de la *Colección del Patrimonio Municipal* por lo que en el *MP Municipal*, la Historia de la ciudad puede, y debe, ser explicada, y mediante el objeto seleccionado, establecer esas líneas de enlace que dan coherencia a la red territorial de museos, integrando en el circuito el objeto exhibido con sus referentes en la ciudad, bien situados en la trama urbana, bien contenidos en otros museos locales; actuando como difusor de secuencias históricas desde el museo, en confluencia con otras similares o consecuentes situadas en otros lugares, sean

monumentos o Museos, y obligando al visitante a ampliar los recorridos por otros sectores de la ciudad, bien de titularidad municipal o no, porque lo importante sería el difundir la Historia de la ciudad a través de su Patrimonio, convirtiéndose el *MP Municipal* en el punto de arranque de la información.

Sin embargo, no es el objetivo "historiar la ciudad" desde el *MP Municipal*, sino hacer entender que la colección Municipal es consecuencia de la Historia de la ciudad, por lo que el objeto será seleccionado desde otros planteamientos además del meramente histórico, lo que no quiere decir que en sí mismo no deba hacer referencia a la historia, o más específicamente a hechos o etapas históricas concretas que dieron lugar a la posesión de esas piezas de la colección

Como más adelante se verá, la organización y selección de las piezas y las intenciones de los discursos no se pondrán en ningún momento en discusión con las otras unidades museísticas de la ciudad, sino, por el contrario, en interrelación, constituyendo los recorridos del *Museo del Patrimonio* la motivación para la ampliación del conocimiento del territorio a partir de las visitas a los otros museos o monumentos de la ciudad.

En cuanto al tercer factor: la Cultura, en nuestro caso se cimenta desde los inicios de su fundación y en donde comienza a marcar su personalidad que es la de la variedad, conseguida mediante la asimilación de las diferentes culturas que han pasado y conviven en el lugar. Por lo tanto, si tenemos que reducir sus características a las esenciales las resumiríamos en las del eclecticismo y liberalidad, lo que viene a significar respeto a la tradición y apuesta por la innovación. Estas posturas han generado un modelo cultural siempre abierto a nuevas propuestas, marcada por la diversidad y no de espaldas al pasado.

Si llevamos estas circunstancias al objeto cultural susceptible de museifica-

ción, que es de lo que estamos tratando, nos encontramos con tradición, universalidad, y cosmopolitismo como referentes de un producto cultural acuñado por una sociedad abierta, liberal y acomodaticia, en la que lo viejo y lo nuevo conviven con facilidad.

La “Tradición”, entendiéndolo de manera más lineal, la tenemos representada en un pasado artístico de respetable calidad, expresado por objetos producidos desde el siglo XV al XX, (obviamos lo arqueológico) en los que se marcan dos etapas cruciales, la de los siglos XVII-XVIII y la del siglo XIX. Pero ya se ha comentado que no se cuenta con un Museo de Bellas Artes, ni un Arqueológico, para tener acceso a ese conocimiento, porque el contenido en edificios eclesiásticos o civiles institucionales son de difícil acceso y las piezas no están organizadas para transmitir un discurso de conocimiento y comprensión.

La familiaridad con esta clave de definición se podría conseguir a partir de las salas dedicadas a ellas en el *MP Municipal*, que mediante las piezas pertenecientes a estos siglos, aunque su estructura de exhibición no se efectuara bajo la intención de realizar un recorrido histórico, tendrían capacidad para acercar al visitante a la comprensión de las circunstancias culturales de esos siglos, y sin aspirar a sustituir al Museo de Bellas Artes, actuaría como un complemento del mismo a ofertar piezas de la misma, y a veces superior, calidad que las pertenecientes a los fondos del de titularidad estatal.

La “Universalidad” queda rotundamente explicitada a través de la figura de Picasso, y el “Cosmopolitismo”, independientemente de él, por todo un arte contemporáneo que ha aspirado a la implicación con la modernidad, aunque no siempre lo haya conseguido. Sin duda, Cosmopolitismo y Universalidad están

absolutamente expuestos en Málaga a través de la figura de Picasso y de las unidades culturales del *Museo Picasso Málaga (MPM)* y *Fundación Picasso-Casa Natal*.

Esa otra proyección del arte contemporáneo al amparo de la dinámica de inquietud que genera Picasso se ha visto parcialmente desplazada hacia el *CAC Málaga*, el otro organismo cultural municipal encargado de señalar los signos de cosmopolitismo y universalidad de la cultura malagueña.

Recientemente inaugurado, en *CAC Málaga* es un Centro de Arte Contemporáneo no un Museo de Arte Contemporáneo, porque su contenido y forma de actuar sobre él estaría en la clasificación de lo que Calvo Serraller ha enunciado como *Museo posthistórico*, aunque su dinámica no se encuentre exactamente en el punto de la posthistoria, ya que sus fondos y sus temporales no “están más allá de la historia”⁷.

Por la dinámica que lleva emprendida, la necesidad de atender al artista y al arte actual local, de explicitar las cualidades del arte contemporáneo malagueño a partir también de su contextualización en unas esferas más amplias en las que no están ajenas las internacionales, la difusión del arte contemporáneo malagueño como expresión cultural que apoya los signos identificadores del lugar, no se contempla actualmente en el centro, ni siquiera está presente en ese circuito de organismos generadores de la cultura actual local, por lo que el *MP Municipal* puede constituir ese ente que recoja las expectativas actuales sobre el arte actual local, cubriendo esa faceta del Museo de Arte Contemporáneo inexistente en la ciudad, a partir de una amplia sección dedicada a los fondos de la colección perteneciente al siglo XX.

Precisamente, la colección municipal esta compuesta mayoritariamente por este tipo de obras y la representación de

⁷ CALVO SERRALER, F., “El fin de los Museos de Arte Contemporáneos”, en TUSSELL, J. (COORD.), (2001), *Los Museos y la conservación del Patrimonio*, Fundación Argentaria-BBVA, , pp. 31-38.

artistas locales es bastante completa, no estando exenta la representación nacional e internacional, de manera que a partir de la oportuna selección de sus obras, el *MP Municipal* podrá cubrir esas necesidades constituyéndose, sino en un sustituto de un Museo de Arte Contemporáneo, en un espacio en donde se cubra las necesidades que genere esta faceta.

Pero, además, Picasso también puede, y debe, estar representado en él, en principio por derecho propio, ya que fue en el Museo Municipal donde el Picasso adolescente completaba su formación cuando en verano visitaba la ciudad.

La particularidad de conservar las obras por él copiadas, nos permite intervenir en el espacio museístico recreando la presencia de Picasso en ese lugar, convirtiendo el Museo en ese referente material de los orígenes de la vocación pictórica de Picasso, único lugar en el circuito picasiano mundial en donde se explicita esos inicios y el vínculo con su ciudad desde el punto de vista artístico, actuando el Museo como un complemento de la Casa Natal en el recorrido picasiano municipal. Además, como referente del arte contemporáneo local y junto al conjunto de obras de la *Generación de los 50*, la presencia material de Picasso estará mediante unas puntuales obras de la colección municipal, explicitando los valores de la misma en cuanto al arte contemporáneo se refiere.

Por todo lo dicho, el *Museo del Patrimonio Municipal*, puede constituirse en ese ente monográfico en el que, a través de sus fondos, se proyecte la ciudad desde los valores definidores de la misma, por lo que no constituirá “un museo más”, sino “el museo” desde donde el público, local o foráneo, se asomara a la ciudad y adquirirá una comprensión de ella desde su esencialidad, a la vez que posibilitará el establecimiento de unos circuitos territoriales que vendrían a actuar como complemento y enriquecimiento de la información transmitida

desde el museo, en confluencia, y no en conflicto, con las otras unidades culturales existentes en la localidad.

A partir de este planteamiento inicial, y desplazándonos a una posición más puntual sobre el proyecto de diseño del museo, se entiende que conceptualmente he entendido el museo como un instrumento de comunicación.

Mi posición como historiadora del arte hace que mi mirada sobre la museología, sobre la dinámica de los museos actuales, sea foránea, por lo tanto adopto una posición crítica que me permite una objetividad de la que carecería si mi mundo fuera el del profesional del museo, el del que vive dentro del mismo todas sus circunstancias y vicisitudes, por eso mi propuesta conceptual para el *MP Municipal* se efectúa desde la distancia, desde un alejamiento intencionado que me permite plantear un diseño que responda a los criterios de operatividad y funcionalidad que me demanda la institución promotora y también la sociedad a la que va dirigida.

Mi criterio es que debe ser un museo que cubra las necesidades actuales de este tipo de organismo, pero también las necesidades de la sociedad que ha sacralizado el museo como los nuevos templos del saber, o del conocimiento, pero también del ocio.

Actualmente a los museos no se va exclusivamente para aprender, para adquirir conocimiento, sino especialmente para divertirse.

Como un coleccionista ansioso, la sociedad acude a los museos para rellenar casillas de conocimientos que parece que solo se pueden adquirir a través de los mismos. Ya no importa esa experiencia religiosa, por intimista y casi mística, que se realizaba antiguamente cuando todo el dialogo se resumía al que se establecía entre el observador y la obra, acto aislado e individual que provocaba experiencias emocionales solo controladas por el individuo que

las conducía, y a mayor sensibilidad y conocimiento, mayor éxtasis. El ideal era el síndrome de Sthendal.

Hoy día, lo importante es divertirse aprendiendo, como si escolares perpetuos fuéramos; por ello, los actuales museos se conciben como centros de comunicación en donde lo primordial es la forma de transmitir más que lo que se transmite; por eliminar, a veces hasta se elimina el objeto, la colección, y pensemos en el fenómeno Guggenheim de Bilbao y, si me apuran, en el Picasso de Málaga, que lo de menos es, o ha llegado a ser, la colección permanente de Christine.

Mi mirada crítica sobre el tema me hace reflexionar sobre el disparate al que se puede llegar si se sigue en esa línea, a parte del agotamiento, físico y mental del visitante, a la pérdida del horizonte museístico, pues siempre, en cualquier época y bajo cualquier objetivo, este horizonte lo debe constituir la obra, la pieza museable sobre la que se construye el discurso de exhibición.

Mi propuesta sobre la organización de la colección municipal en el *MP Municipal* va a estar fundamentada en esta línea. Mi punto de partida es la colección, su personalidad y significado.

Como historiadora del arte no renuncio a facilitar esa comunión personal que se establece con el producto artístico y la vía de apertura de sensaciones que se experimenta mediante ese contacto, por encima de las intelectualizaciones que se hagan del acto a partir de la formación que se posea sobre el producto artístico.

La obra de arte, base de esta colección, posee como valor intrínseco esa facultad de provocar sensaciones e invitar a un diálogo, renunciar a ello sería como eliminar algunas de las principales categorías de la artisticidad, por lo tanto, un museólogo, o en su defecto un gestor cultural que desarrolla su actividad a partir de un museo, no debe despreciar este potencial por muy tradicional que suene la postura

y por muy criticado que pueda ser por algunos sectores del ramo.

Tampoco se puede eliminar el museo, o por lo menos de él, la personalidad del objeto y su capacidad de crear en torno suyo un espacio unipersonal y solemne. En un diseño moderno de museo, en el que parece que rentabilización y comunicación son los objetivos priorizados, se debe aprovechar el potencial de comunicación del objeto para producir atracción y, en consecuencia, rentabilización de la gestión, y a partir de él establezcamos todas las estrategias mercantilistas que queramos, que por poco que se haga, el magnetismo del producto, si es artístico más, siempre facilitará la labor.

A partir de esta “declaración de principios” propongo una conceptualización para el *MP Municipal* que contenga la suma de soluciones tradicionales con otras nuevas, en las que no estén ausentes el concepto de Museo Histórico y el de la Nueva Museología aunque reduzcamos las posturas elitistas de la museología tradicional y sociabilicemos los objetivos como indica la nueva museología.

Esta estrategia hace que partamos de un *leit motiv* básico para ordenar la colección y es que ésta es consecuencia de la relación del Consistorio con la Ciudad, por lo tanto la misma se explicará a partir de aquellos objetos que hayan sido consecuencia de esta relación. Esto nos permite “ser modernos” y no plantear un discurso lineal basado en la historia y sus periodos, que nos obligaría a no “dejar huecos”, sino crear unidades temáticas independientes y con autonomía, posibilitando el reciclaje continuo de lo expuesto, una manera de crear acción y obligar a las visitas continuadas para seguir recibiendo información, que bien no haya sido transmitida en montajes anteriores o no se hayan explicado con toda amplitud.

Este sistema se encuadra en los objetivos de la Nueva Museología y, a la vez, permite la inclusión de temas considerados periféricos tradicionalmente

y sin cabida en la Museología histórica, pero que se incorporaron a partir de movimientos que debatieron sobre la renovación museística y que tenían como objetivo democratizar el proceso de exhibición.

Esta “democratización” no se consigue solo con la inclusión de temas o intereses considerados hasta el momento como marginales, sino especialmente desacralizando el objeto, desolemnizándolos, haciendo que, al incluirlo en unidades temáticas puntuales, se valoren por su representatividad tanto o por igual que por su significado; esta pérdida de protagonismo del objeto lo dimensiona hacia otros parámetros que lo hacen más asequible para el público, se puede decir que al acercarlos se democratizan y se cumple ese actual objetivo de sociabilizar la cultura, en este caso al museo.

Sin embargo, no es el propósito anular la personalidad del objeto haciendo que pierda protagonismo al hacerlo depender solo de su representatividad. En la selección programada se han elegido, precisamente, piezas de un gran protagonismo y espectacularidad para no abandonar el objetivo del espectáculo que genera la acción y el divertimento. Se van a utilizar “objetos santificados culturalmente” por la memoria local, bien por ser documentos esenciales en la historia de la ciudad, bien por ser obras de arte que han adquirido en el imaginario colectivo malagueño la categoría de mito, por su iconografía o por su firma, al margen de la calidad real de la obra, y que de forma circunstancial han pasado a formar parte del Patrimonio Municipal.

Por lo tanto, sin despreciar normas tradicionalistas, el museo se piensa en clave de modernidad, como respuesta, también, a las características de la colección, ya que no es un conjunto agrupado bajo los principios elitistas de la suntuosidad o propaganda, sino consecuencia de la Historia del lugar, perteneciente al municipio que es lo mismo que decir a

la sociedad local, por lo tanto, popular, y ese sentido de lo familiar de la colección expresa una personalidad que se corresponde con esa dinámica actual de la sociabilización de la cultura, un factor que no se debe desaprovechar a la hora de estructurar el concepto sobre el que se va a organizar el museo y su colección.

El Patrimonio Municipal, se ha generado por circunstancias históricas que si tienen algo en común es la acción del servicio de la Corporación a su ciudad. En ningún momento, las piezas pasaron a formar parte del Patrimonio por un ejercicio de suntuosidad o propaganda expresa mediante el gesto de posesión del objeto singular, dinámica propia de un determinado tipo de coleccionismo, de nuevos museo o de políticas culturales específicas que basan la idea del prestigio a partir de la ostentación premeditada. La colección se ha generado por y para la ciudad, hasta las obras donadas, ya que éstas responden a una iniciativa de correspondencia con el consistorio, por lo tanto es una colección popular y responde a una nueva idea democratizadora del ejercicio de coleccionar.

Por otra parte, el hecho de que se posean obras “respetadas” y “respetables” hace que se mantenga el discurso de la individualidad, un valor que va a quedar explícitamente señalado en el apartado que he denominado de “Obras maestras” y no solo mediante ellas, sino también por el tratamiento personalizado que recibirá cada pieza, en diálogo con el resto de las que conformen cada unidad temática.

Lo que se pretende es producir un doble efecto: Individualidad y elitismo al potenciar creatividad y sensaciones unipersonales a partir del contacto entre el objeto y el sujeto, y, a la vez, transmitir complicidad por el conocimiento, al librar factores sacralizadores del producto/objeto en beneficio de su capacidad de dialogo, apoyado en el discurso del asunto seleccionado.

Esto hace que se aumente el sentido de unicidad de la pieza (y del museo) porque se hace comprensible solo a partir de su contextualización, y su contexto no es extrapolable a otros/as, (museos, ciudades). La pieza se dimensiona hacia la unicidad por su capacidad de representación al margen de la calidad o singularidad intrínseca.

Por otra parte, el museo, atendiendo a ese objetivo de diferencia y modernidad, en correspondencia también con el edificio, favorece un contacto que no tiene porque ser ordenado, sino anárquico, de “guerrilla” como se pretendió cuando se montó el MOCA de Los Ángeles (EE. UU), ya que cada unidad argumental mantiene su independencia por encima

del discurso total o global del museo, lo que invita a múltiples visitas y diferentes modos de contactos: por las piezas, por su significación/justificación histórica, por los autores..., rompiendo con ello el hilo histórico y encadenado de los museos tradicionales. Con ello conseguiremos un museo dinámico, como exige la trayectoria museística actual, en oposición al museo estático tradicional, y ese dinamismo se enfocará a cubrir las expectativas que levantan los museos actualmente ante el público resolviéndose esa ecuación, determinada por el ministro francés Jacques Duhamel, de *comunicación ofrecida para una comunicación deseada*⁸, que justificaría un viaje, una visita, y modificaría la imagen colectiva de la capital.



⁸ TUSSELL, J. (COORD.), *Los Museos... ob. cit.*, p. 10.

ARQUITECTURA PARA LA MEMORIA.
EL DERRIBO DE LA CADELLADA, UN BUEN EJEMPLO
DE LA BANALIZACIÓN DEL PATRIMONIO EN POS
DE LOS INTERESES ECONÓMICOS

Patricia Secades Fernández
Universidad de Oviedo

“El Hospital Psiquiátrico de La Cadellada, en Oviedo, ha comenzado a ser historia”¹. Con esta taxativa afirmación se iniciaba en abril de 2004, un artículo publicado en la Web de la cadena Radio Asturias en el que se anunciaba -quizás vitoreaba-, la destrucción de uno de los mayores referentes en el ámbito de la historia de la arquitectura psiquiátrica española de principios del siglo XX.

La noticia, como ha ocurrido en otras muchas ocasiones, lejos de recibir el tratamiento digno de toda exequia, constituía en sí misma una victoria política en la que del gobierno del Principado de Asturias, encabezado por el socialista Vicente Alvarez Areces, imponía su voluntad de construir un nuevo Hospital Central de Asturias en los terrenos del antiguo Psiquiátrico con la oposición tanto del INSALUD como de las restantes agrupaciones políticas de la región.

El Hospital Psiquiátrico de la Cadellada, que constituía y constituirá una de las mayores obras en materia de Arquitectura Benéfico-asistencial promovidas por la Diputación Provincial de Oviedo a lo largo del siglo XX, fue derribado bajo la atenta mirada del Presidente de Principado en abril de 2004.

LOS ORÍGENES DE LA CADELLADA²

Los orígenes del Hospital Psiquiátrico de La Cadellada se remontan a febrero de 1924, cuando en Sesión de día 20, y ante la necesidad de paliar el grave problema de espacio presente en el Hospital de Llamaquique, se aprueba la construcción del Psiquiátrico encargándose la realización del proyecto al Arquitecto provincial Manuel Bobes Díaz. Apenas un año más tarde serían adquiridos los terrenos del término municipal de La Cadellada, denominación que poco después adoptaría el propio Psiquiátrico, por un importe de 250.000 pesetas.

La importancia que desde el seno de la Corporación asturiana se otorgó a la nueva construcción quedó patente en agosto de 1925, tras autorizar a Bobes Díaz la realización de dos viajes, primero a Manicomios de Navarra y Barcelona y, posteriormente, a Francia y Alemania, con la finalidad de obtener los datos necesarios para la creación de un establecimiento que se ajustase a las orientaciones modernas de la ciencia y que respondiera a las necesidades de la provincia.

Se hizo necesaria la realización de tres proyectos hasta que finalmente en 1932 fuesen trasladados los primeros enfermos. A la primera Memoria en-

¹ www.radioasturias.com (24/04/2003)

² Archivo Histórico Provincial de Asturias. Fondos de la Diputación Provincial de Oviedo.



Fig. 1. Psiquiátrico de La Cadellada. Plano de emplazamiento realizado por el arquitecto provincial Manuel Bobes Díaz. 1926.

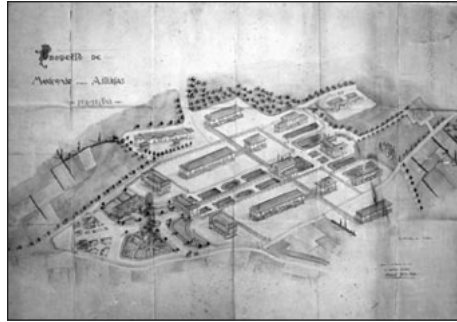


Fig. 2. Psiquiátrico de La Cadellada. Plano de emplazamiento realizado por el arquitecto provincial Manuel Bobes Díaz. 1927.



Fig. 3. Psiquiátrico de La Cadellada. Construcción del Pabellón de Tranquilos –mujeres– según proyecto de Bobes Díaz de 1926. Debido al escaso desarrollo de obra, la fotografía debió ser tomada en el otoño-invierno de 1927, puesto que los pabellones habían sido licitados en agosto-septiembre de ese mismo año.

tregada por el arquitecto asturiano el 16 de mayo de 1924 en la que reseñaba las necesidades que debía cubrir el establecimiento, se suman la realizada en 1926, con 40 edificios (Fig. 1) y 8.305.568 pts. de presupuesto, y la de 1927, en la que tras una fuerte reducción presupuestaria –fruto quizás de las numerosas tensiones internas entre arquitecto y Corporación por los honorarios del proyecto–, el conjunto se reformó hasta contar con tan sólo 17 edificios de los inicialmente proyectados (Fig. 2) por un importe total de 4.525.656,70 pts.

Según esta nueva Memoria presentada a la Diputación el 26 de Julio de 1927, el complejo contaría con los siguientes pabellones:

- Portería y vivienda para el portero.

- Administración, Laboratorio, Farmacia, Almacenes y viviendas para el Director y Administrador.
- Capilla y casa del Capellán.
- Casa de la Comunidad, roperos, salas de visitas, talleres y almacenes (Fig. 6)
- Cocina y lavadero.
- Dos pabellones de observación.
- Dos pabellones para tranquilos, apáticos, epilépticos y melancólicos (Fig. 3 a 5).
- Dos pabellones de obreros.
- Dos pabellones de agitados y sucios.
- Enfermería.
- Depósito de cadáveres.

El nuevo proyecto contaba además con la presencia de otros dos pabellones, representados como medida de previsión a fin de evitar que en esos lugares se



Fig. 4. Psiquiátrico de La Cadellada. Pabellón de Tranquilos -mujeres- según proyecto de Bobes Díaz de 1926. Fotografía tomada 15 meses antes de la destrucción del conjunto.



Fig. 5. Psiquiátrico de La Cadellada. Pabellón de Tranquilos -mujeres- según proyecto de Bobes Díaz de 1926. Detalle del interior.

construyeran otros edificios, que perturbaran en el futuro la posible ampliación del Manicomio.

El nuevo Manicomio, abandonaba en este momento la idea de “open-door” inglesa que Bobes Díaz había estudiado en sus viajes, fundamentalmente el Manicomio de Navarra y el de Fleury-les-Aubrais (Francia), al diseñar el arquitecto un cerramiento con verja sobre muro de hormigón y setos, aunque mantenía en todo momento la tipología pabellonaria. Todos los edificios estaban rodeados de patios y jardines, entre los que se incluía un pequeño jardín inglés, y se comunicaban entre sí y con el exterior mediante amplias avenidas, estableciéndose siempre la conveniente separación entre los enfermos de distinto sexo.

Formaba también parte del Manicomio una Granja Agrícola que no sólo contribuía al sostenimiento de los establecimientos benéficos de la Diputación sino que también constituía un centro de aplicación de laborterapia, tendencia esta de gran actualidad en los Manicomios de la época. El proyecto y presupuesto de dicha Granja, no se incluía en esta Memoria, pero Bobes no tardaría en entregarlo a la Diputación, en agosto de 1927.

Las obras fueron iniciadas a principios de 1927, y ya en 1931 algunos de sus pabellones comenzaba a ser equipados. En 1932 tras una visita tanto del



Fig. 6. Psiquiátrico de La Cadellada. Pabellón principal al recinto, según el proyecto de Bobes Díaz de 1927. Fotografía tomada 15 meses antes de su desaparición.

Diputado Visitador del Hospital Manicomio asturiano como el Jefe Clínico del mismo al Manicomio de Santa Coloma de Granollers, Barcelona, se constituyen el Reglamento y los formularios de acceso a un centro que, aunque no concluido, comenzaba ya en este momento a recibir a sus primeros pacientes.

Cinco años más tarde, en febrero de 1937, el Psiquiátrico de la Cadellada, al igual que el resto de la ciudad, fue severamente cañoneado durante la Guerra Civil Española. Muchos de sus pabellones fueron parcialmente destruidos, quedando otros prácticamente en estado de ruina.

En el momento del cañoneo, tan sólo habían sido construidos los pabellones de Portería, Comunidad, Cocina, los dos pabellones de Observación, los cuatro

pabellones para Tranquilos –unidos dos a dos por sendas galerías–, la Enfermería, el Depósito de Cadáveres, casa para el Administrador y la Granja.

En general, fueron destruidas parte de las mamposterías, cantería, armaduras de cubiertas, la totalidad de los tejados, parte del pavimento, toda la carpintería de taller, todo el azulejado, enlucidos, pinturas, cristales y todas las instalaciones de saneamiento, alumbrado y calefacción, así como deterioros en las máquinas del lavadero mecánico.

Durante la guerra, las tropas de los Nacionales ocuparon el Manicomio por encontrarse sus pabellones en una posición avanzada sobre las carreteras a Gijón y Santander. Ante esta situación, el Manicomio fue atacado por el frente Comunista. Los ataques cada vez aumentaban más su intensidad, llegando a producir un cierto número de bajas entre los asilados, por lo que la Diputación Provincial decide, en octubre de 1936, el traslado de los enfermos a un sitio más seguro. Por este motivo, las enfermas son trasladadas al Convento de las Dominicas y, más tarde, al Convento de Santo Ángel. Tras los constantes ataques a la población, la Diputación repliega aún más a las enfermas, trasladándolas nuevamente al Convento de Corias (Cangas del Narcea). El día 22 de diciembre de 1936 se inicia el traslado, finalizando el 29 de marzo del año siguiente.

Una vez concluido el enfrentamiento, la Diputación inicia la reconstrucción del Manicomio con la cooperación de los Batallones de Trabajadores, por un valor de 2.824.474,95 pesetas, según consta en la Memoria de la reconstrucción. El presupuesto fue administrado a través de adjudicaciones directas debido a la necesidad urgente de habilitar los edificios, puesto que según recoge el propio arquitecto, el centro ya acogían a unos 1.000 enfermos antes del caño-

neo. Se realizó un gran esfuerzo, gracias al cual, el 28 de septiembre de 1939, regresaban los primeros asilados de Corias, terminando el traslado el 13 de noviembre del mismo año. Además la Diputación recogió los a los enfermos que habían sido enviados a Valladolid –115–, que por lo general eran los de carácter crónico, los cuales fueron trasladados por tren el 19 de noviembre los hombres, y el 6 de diciembre las mujeres. Las obras fueron concluidas en 1942.

¿EXISTE UN EQUILIBRIO?

¿Patrimonio como cuestión cultural?
¿patrimonio como cuestión económica?
¿Dónde se encuentra el equilibrio entre ambas? ¿Existe ese equilibrio? Tras varios años de investigación en materia de arquitectura, y más concretamente de arquitectura sanitaria, no puedo sino plantearme esta serie de cuestiones sin encontrar una respuesta, cuando menos, esperanzadora.

Desde que en el año 2001 se iniciara la especulación sobre la implantación del nuevo Hospital Central de Asturias en los terrenos de La Cadellada, han sido numerosas las alusiones vertidas en la prensa y los radios locales sobre el tema. Cuando todas ellas se observan con la perspectiva que ofrecen los años, resulta cuando menos llamativo el tratamiento que los diversos medios de comunicación han ofrecido a la sociedad asturiana sobre el tema. Resulta sintomático que dos de los primeros artículos vertidos en alusión directa a la construcción del nuevo Hospital sean un estudio sobre el impacto del tráfico en la ciudad, al proceder a la reordenación urbana³, y la confirmación de la construcción, por parte de una conocida inmobiliaria, de 2.912 viviendas en las inmediaciones del que se perfilaba como posible nuevo emplazamiento del centro hospitalario⁴. 2.912 viviendas, que no serían más que las primeras en una zona donde el valor

³ La Nueva España (24/09/2001)

⁴ La Nueva España (14/01/2002)

del terreno pasó de la noche a la mañana a triplicarse convirtiéndose en una de las zonas de expansión de la ciudad más demandadas.

Así pues, pese a que aún no existía certeza alguna de la ubicación del nuevo centro la población de la zona se vio exponencialmente incrementada. Se creó una gran superficie comercial y se suprimió el Ferrocarril de Vía Estrecha creando en su trazado un nuevo vial que comunicaba la zona del Psiquiátrico con el centro urbano, así como con las estaciones de autobuses y ferrocarril en tan sólo cinco minutos.

Todas estas transformaciones del tejido urbano contrastaron con las actividades llevadas a cabo por los vecinos del desahuciado Hospital Central del Cristo, quienes alarmados por la nueva situación recogieron más de 30.000 firmas en contra de un proyecto, viéndose respaldados por el anuncio realizado por el INSALUD según el cual el viejo Hospital Central sufriría una remodelación por valor de 8,3 millones de euros.

Pese a todo atisbo de sensatez el proyecto de nuevo Hospital Central, con un presupuesto inicial de 240 millones de euros⁵, fue ratificado, aprobándose la licitación para la destrucción del Psiquiátrico de La Cadellada en el B.O.E. nº 72, de 25 de marzo de 2003.

Luego, ¿patrimonio como cuestión cultural?, evidentemente que sí pero, ¿patrimonio como cuestión económica?. ¿Hasta qué punto el grado de banalización al que se ve sometida la arquitectura puede permitirnos hablar positivamente del patrimonio como una cuestión económica?. No cabe la menor duda que de

un buen proyecto cultural alusivo a este tipo de inmuebles puede reportar un beneficio económico, pero ¿realmente es posible un equilibrio entre ambos cuando desde las propias Administraciones públicas se procede sistemáticamente a su destrucción en pos de intereses económicos?

Resulta francamente desalentador observar como a través de tres intensos años de noticias sobre la construcción del nuevo hospital, la única visión ofrecida por los políticos y el periodismo local abogue por el ensalzamiento de las repercusiones económicas del nuevo proyecto, sin que en ningún momento se proceda a una revisión clara y profunda sobre la importancia de un acontecimiento que implica la destrucción de un patrimonio de incalculable valor por tratarse no sólo de un edificio, sino de todo un conjunto arquitectónico símbolo de la expresión de su época y su sociedad. Tan sólo la Asociación Española de Neuropsiquiatría ejerció de conciencia social a la hora de solicitar al Presidente del Principado la protección del insigne conjunto, en un intento estéril de ofrecer un uso alternativo que respetase su integridad incorporándolo en un proyecto de Campus de la Salud.

Así pues una vez más “se ha hecho historia”, como se afirmaríase desde la Web de Radio Asturias, y aquel magnífico Psiquiátrico pionero en la asistencia mental en la región asturiana y superviviente de numerosos conflictos a lo largo de casi un siglo, se vio vencido sin que la reciente Ley del Principado de Asturias de Patrimonio Cultural, fuese capaz de ofrecerle una protección adecuada a su valía.



⁵ La Voz de Asturias (26/02/2004)

LA SOCIEDAD “LO RAT-PENAT” Y EL EXCURSIONISMO CULTURAL EN LA VALENCIA DEL SIGLO XIX

Luisa Sempere Vilaplana
Vicente Roig Condomina
Universitat de València

A pesar de la preeminencia en España de un turismo de masas fundamentalmente interesado en el sol y el esparcimiento que proporciona, sobre todo, el disfrute del sol y la playa; en las últimas décadas ha venido produciéndose un significativo cambio de mentalidad tendente a una delectación cada vez mayor en los bienes culturales. De hecho, el acercamiento del turismo al patrimonio cultural está siendo una realidad desde los años ochenta del siglo XX, afianzándose como uno de los medios de ocio más eficaces para el descubrimiento y recreo en la cultura de un territorio, al tiempo que generador de una inversión productiva por los beneficios intelectuales, morales, sociales y económicos que con él se vinculan.

Esta forma selectiva y, en cierto modo, elitista de hacer turismo ya interesó a los viajeros ilustrados del siglo XVIII y se convirtió en una práctica frecuente entre los del siglo XIX, ávidos de entrar en contacto con culturas desconocidas que marcaran el contraste

o la diferencia con su tediosa cotidianidad o sus normas de vida.

En el ámbito territorial valenciano el precursor de este tipo de turismo fue Antonio José Cavanilles, quien a finales del siglo XVIII recorrió la región durante tres años para conocerla y estudiarla, ofreciendo como resultado de sus viajes las *Observaciones sobre la historia natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos de reino de Valencia*. Pero el gran auge de esta actividad tendrá lugar a partir del último tercio del siglo XIX. Desde entonces, no es extraño encontrar distintos escritos en los que particulares¹ e incluso instituciones, reflejaban sus experiencias de la práctica de un excursionismo cultural. Tenemos constancia de la existencia de un centro excursionista en el seno del *Ateneo Científico, Literario y Artístico*, que se constituyó en enero de 1893² y que esta institución llegó a compartir con el *Círculo de Bellas Artes*, y que incluso se creó una sociedad dedicada exclusivamente a este fin bajo el nombre de *L'Oronella*, aunque tuvo escasa vida.

¹ El que fuera insigne cronista de Valencia, Vicente Boix, escribió sobre las impresiones de sus viajes, y a él debemos, por ejemplo, una serie de documentados y amenos artículos sobre la comarca de la Marina y las regiones orográficas de la sierra de Aitana (véase Vicente Boix, “Viaje a la Marina y regiones orográficas del Aitana”, *El Museo Literario*, 28 mayo 1865, pp. 170 y 171 y ss.).

Otros eruditos que igualmente dedicaron su atención a estas crónicas fueron José Bodría, Eduardo Soler Pérez, Francisco de Paula Vilanova Pizcueta y Teodoro Llorente Olivares. Este último, bajo el sugerente seudónimo de Valentino, se centró en dar a conocer sus amables recuerdos sobre los viajes que con el Rat-Penat realizó a través de la Comunidad Valenciana. También encontramos en la prensa una serie de artículos sobre excursiones firmados por un tal Riquín y otros debidos a la pluma de Mateo.

² Véase *Las Provincias*, 22 enero 1893, p. 2.

LOS ORÍGENES DEL CENTRO EXCURSIONISTA DE LO RAT-PENAT

Superando aquellos tímidos precedentes del excursionismo en Valencia, será *Lo Rat-Penat* la sociedad pionera en la organización de expediciones de forma colectiva como un poderoso medio cultural, y la que de un modo más sistemático y continuo las llevará a cabo, teniendo el más destacado protagonismo en la esfera valenciana.

Esta institución, fundada en 1878 como vehículo de expresión patriótica de los ideales de la *Renaixença*, permanentemente manifestó su afán de exaltación de la lengua, la literatura, la historia y las artes valencianas, y con la finalidad principal de conocer —de forma directa— los pueblos, comarcas, lugares y sitios históricos de la región valenciana que poseían interés histórico, arqueológico, arquitectónico o artístico, contó entre sus secciones con un activo e instructivo centro excursionista, liderado por el escritor y periodista Teodoro Llorente Olivares. Por reglamento del 24 de febrero de 1880, la Sección de Arqueología de *Lo Rat-Penat* fundó un *Centre d'excursions científico-literàries i artístiques*, siguiendo el modelo de la *Associació catalanista d'excursions científiques* creada en 1877,³ que tendría por objeto recorrer el Antiguo Reino de Valencia y estudiar de forma práctica las muchas bellezas que el mismo encerraba, “interesantes a los ojos del sabio, del poeta y del artista”.⁴ Por su importante actividad, este centro excursionista llegó a tener entidad propia a partir de 1881, al emanciparse de la sección de arqueología que lo había creado, manteniendo su régimen de correrías hasta bien avanzado el siglo XX.

La voluntad cultural de esta sección quedaba de manifiesto en los calificativos de “excursiones arqueológicas” o de “expediciones científico-literarias y artísticas” que merecían, por parte de los expedicionarios, las visitas que realizaban; lo que expresaron cumplidamente en las crónicas de sus viajes que redactaron para los principales diarios de la época, bien a través de gacetas o de artículos más o menos documentados.

Tal vez, la mejor síntesis de su actividad quedaría expresada en la popular estrofa del coro del himno del Centro Excursionista de *Lo Rat-Penat*, que versificó Teodoro Llorente y al que Salvador Giner puso música:

Som gent honrada, som gent tranquila,
Excursionistes del *Rat-Penat*,
De poble en poble, de vila en vila,
Busquem memòries del temps passat.⁵

LO RAT-PENAT Y EL EXCURSIONISMO CULTURAL

No parece, al menos en el período cronológico que afecta a nuestra comunicación, que las excursiones de *Lo Rat-Penat* obedeciesen a programaciones preestablecidas a largo o medio plazo. Antes bien, eran debidas sobre todo, a recientes hallazgos arqueológicos o al deseo de inspeccionar otras antigüedades, cuando no eran respuesta a alguna promoción de los propios socios o a invitaciones de simpatizantes.

En la etapa que tratamos, y haciendo siempre gala de un talante patriótico, el Centro Excursionista de *Lo Rat-Penat* organizó numerosos viajes a diversas localidades del común ámbito lingüístico valenciano y de la región. Las primeras expediciones, todavía con un carácter eminentemente arqueológico —no hay

³ Véase Daniel Sala i Giner, “Naiximent de *Lo Rat Penat* (1878-1902)”, en Martínez Roda (ed.), *Historia de *Lo Rat-Penat**, Valencia, 2000, p. 84.

⁴ Cfr. José Martínez Aloy, “Folletín. Centro Excursionista del *Rat-Penat*. Recuerdos de Benisano”, *Las Provincias*, 19 marzo 1880, p. 1, y *El Mercantil Valenciano*, 19 marzo 1880, p. 1.

⁵ Estos versos los recogen Antonio Igual Úbeda en *Història de “Lo Rat-Penat”: en el LXXX aniversari de la seua fundació i el LXXXV dels Jocs Florals*, València, 1959, p. 73, y David Cervera Bañuls en *La premsa valenciana en su aportación a la “Renaixença”*, Valencia, 1976, p. 115.

que olvidar que la iniciativa de crearlo partió de la sección de arqueología—, fueron a Benisanó, el 29 de febrero de 1880, y a Almenara, a mediados de abril del mismo año, siendo presidente de la institución Teodoro Llorente.⁶ Ya en las primeras crónicas sobre Benisanó se señalaba el interés por verificar excursiones periódicas a aquellos sitios de las provincias valencianas que atesoraran en sus monumentos más recuerdos del pasado, resaltando que no se trataría de meras giras campestres, sino de “hacer los mayores estudios posibles (...) en el breve tiempo de que podían disponer”, y que si a través de los estudios realizados se conseguía despertar mayor interés por las antigüedades; si se impedía quedasen en el olvido caso de que desaparecieran, y si se evitaba, en fin, la destrucción de alguna de ellas, el Centro Excursionista de Lo Rat-Penat daría por bien empleados sus esfuerzos.

Al año siguiente, en 1881, conocieron la inmortal ciudad de Sagunto y los pueblos de Los Valles, en mayo y septiembre respectivamente. El estímulo principal era, en la primera visita, hacer algunos estudios acerca de unas ruinas romanas, y en la segunda, conocer de cerca la torre medieval de Benavites.⁷

En 1882, los del Rat-Penat, socios en general, realizaron la excursión más larga y animada, partiendo el miércoles 17 mayo para regresar el lunes 22 de mayo. En esta ocasión, movidos por un afán de

fraternidad histórica y lingüística entre Valencia, Cataluña y Mallorca, diferentes artistas, escritores, poetas y amantes de los recuerdos del pasado visitaron algunos lugares de Tarragona: el Monasterio de Poblet, el de Santes Creus, la localidad de Valls y la propia capital.⁸ Ese mismo año, con el objeto de estudiar unos monumentos importantes próximos a la ciudad de Valencia, se acercaron en el mes de noviembre al antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes —entonces convertido en correccional—, a la cruz cubierta de Almácer, a la ermita de la Virgen de la Victoria, en el término de Meliana, a la iglesia de Nuestra Señora del Patrocinio de Foyos y al Castillo-palacio de Albalat dels Sorells.⁹

Sólo tenemos noticia de una única salida en 1883: la verificada a Alcira el 29 de abril. Allí, además de recrearse con la inspección de sus edificios históricos y las obras de arte más destacadas que albergaban, especialmente las valiosas pinturas y esculturas que encontraron en la iglesia del colegio de las Escuelas Pías, pudieron apreciar el estado de las obras del nuevo y espacioso mercado con columnas de hierro que se estaba construyendo.¹⁰

Con el doble objeto de examinar el Arco de Cabanes —uno de los mejores restos romanos que se conservaban en las provincias valencianas—, y el Desierto de las Palmas, en el término de Benicasim, los del Rat-Penat efectuaron una excursión a mediados de junio de 1884, dete-

⁶ Véase, respectivamente, “Folletín. Excursión arqueológica a Benisanó”, *El Mercantil Valenciano*, 3 marzo 1880, p. 1, y “Centro Excursionista del Rat-Penat. Expedición a Almenara”, *Las Provincias*, 14 abril 1880, p. 1 y “Folletín. Almenara”, *El Mercantil Valenciano*, 14 abril 1880, p. 2. Sobre la visita a Benisanó también trató de forma más documentada su cronista José Martínez Aloy en “Folletín. Centro Excursionista del Rat-Penat. Recuerdos de Benisanó”, *El Mercantil Valenciano*, 19 marzo 1880, p. 1 y 21 marzo 1880, p. 2, y *Las Provincias*, 19 marzo 1880, p. 1 y 20 marzo 1880, p. 1.

⁷ Véase las gacetillas de *Las Provincias*, 22 mayo 1881, p. 2 y de *El Mercantil Valenciano*, 11 septiembre 1881, p. 2.

⁸ Véase X., “Lo Rat-Penat en Poblet”, *Las Provincias*, 21 mayo 1882, pp. 1 y 2; X., “Lo Rat-Penat en Santes Creus”, *Las Provincias*, 24 mayo 1882, pp. 1 y 2, y X., “Lo Rat-Penat en Valls y Tarragona”, 27 mayo 1882, pp. 1 y 2. Sobre la misma excursión pueden consultarse también los dos artículos firmados por Valentino: “Lo «Rat-Penat» en Poblet”, *Las Provincias. Diario de Valencia. Almanaque para el año 1883*, pp. 266-271, y “Lo «Rat-Penat» en Santes Creus”, *Las Provincias. Diario de Valencia. Almanaque para el año 1883*, pp. 273-278.

⁹ Véase “Centro excursionista del Rat-Penat”, *El Mercantil Valenciano*, 14 noviembre 1882, p. 3 y “Centro Excursionista del Rat-Penat. Visita a San Miguel de los Reyes, Foyos y el Castillo Palacio de Albalat”, *Las Provincias*, 17 noviembre 1882, p. 1.

¹⁰ Véase E. B., “Centro excursionista de Lo Rat-Penat. Visita a Alcira”, *Las Provincias*, 1 mayo 1883, p. 3.



Fig. 1. BENICASIM (Castellón). Convento del Desierto de las Palmas, por Juan José Zapater (Teodoro Llorente, *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, tomo I, p. 223). Biblioteca Histórica. Universitat de València.

niéndose en el camino para visitar Borriol y Puebla Tornesa. En esta ocasión estuvieron dos días, pasando la noche en el convento del Desierto (Fig. 1). A diferencia de lo que era habitual, y tal y como informaba el comentarista, la finalidad de la visita al Desierto de Las Palmas obedecía a lo pintoresco de su situación, por esta razón se detenían en describir pormenorizadamente el paisaje y no entraban en demasiados detalles sobre el convento y las ermitas que salpicaban el paraje.¹¹

En 1885 llevaron a cabo dos salidas, una a Paterna, a últimos de octubre, con la finalidad de examinar unos azulejos de Manises que habían aparecido al abrir los cimientos de unas casas, deteniéndose

se de camino en Burjasot para visitar los Silos, y otra de dos días, a comienzos de noviembre, a la antigua localidad de Liria (Fig. 2), donde encontraron lápidas romanas esparcidas por varios puntos de la población y tantas cosas notables por su interés histórico y artístico, que no tuvieron tiempo de estudiarlo todo, por lo que decidieron volver más adelante.¹²

Teniendo como meta visitar la histórica localidad de Peñíscola, unida a la memoria de tan célebres personajes como el general cartaginés Aníbal, el rey Jaime I o el rebelde papa Luna, a finales de junio de 1886 organizaron otra excursión, aprovechando el largo desplazamiento para hacer una rápida parada en Benicarló y Vinaroz, jóvenes poblaciones interesantes por sus progresos y sus iglesias parroquiales dedicadas a San Bartolomé y a la Asunción, respectivamente.¹³

En los primeros días de agosto de 1887 se dirigieron a El Puig para verificar el hallazgo de unos restos romanos encontrados en un algarrobal conocido como *El Tesor*, propiedad del ratpenatista José Martínez Aloy.¹⁴ Esta expedición, con un carácter predominantemente arqueológico, fue enriquecida con unas indagaciones en el archivo del monasterio, de cuyos documentos tomaron cumplidas notas para sus estudios algunos socios interesados.

En enero de 1888 los del Rat-Penat visitaron Játiva, esta vez en compañía de la sociedad de excursiones *L'Oronella* y con un motivo de tipo conmemorativo, la colocación de una lápida en uno de los muros de la Colegiata, donde había sido bautizado el pintor José de Ribera, con ocasión de su centenario.¹⁵ La celebración

¹¹ La crónica de esta expedición se publicó en la prensa en dos noticias consecutivas (véase "Centro excursionista del Rat-Penat. Visita al Arco romano de Cabanes y al desierto de las Palmas. I", *Las Provincias*, 18 junio 1884, p. 1, y "Centro excursionista del Rat-Penat. Visita al Arco romano de Cabanes y al Desierto de las Palmas. II", *Las Provincias*, 19 junio 1884, p. 1).

¹² Véase "Los excursionistas del Rat-Penat. Visita a Paterna", *Las Provincias*, 27 octubre 1885, p. 3, y "Lo Rat-Penat en Liria", *El Mercantil Valenciano*, 4 noviembre 1885, p. 1 y 5 noviembre 1885, p. 1.

¹³ Véase Valentino, "Los excursionistas del Rat-Penat. En Benicarló", *Las Provincias*, 30 junio 1886, p. 2; Valentino, "Los excursionistas del Rat-Penat en Vinaroz", *Las Provincias*, 2 julio 1886, p. 2, y Valentino, "Los excursionistas del Rat-Penat. Delante de Peñíscola", *Las Provincias*, 3 julio 1886, p. 2.

¹⁴ Véase *Las Provincias*, 9 agosto 1887, p. 2.

¹⁵ Véase "Lo Rat-Penat y L'Oronella en Játiva", *Las Provincias*, 17 enero 1888, p. 3.



Fig. 2. LIRIA (Valencia). Palacio de los Duques, por Pascual Llorente (Teodoro Llorente, *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, tomo II, p. 525). Biblioteca Histórica. Universitat de València.

prosiguió con una manifestación cívica y concluyó con una velada apologética en honor del célebre *Spagnoletto*, organizada en el teatro del Círculo Obrero, en cuyo escenario se había colocado un busto de Ribera, obra de Juan Bautista Soler.

Aprovechando el hallazgo de unas lápidas romanas, una de ellas dedicada a Octacilia Severa, esposa del emperador Filipo, tuvo lugar una segunda expedición a Liria en febrero de 1889. Antes de entrar en Liria volvieron a visitar la vecina población de Benisanó, examinando su iglesia y las obras de reparación del castillo que estaba acometiendo el Marqués de Monistrol, propietario en aquel tiempo del edificio.¹⁶

Dada la decadencia que atravesó Lo Rat-Penat a principios de la década de los 90 del Ochocientos, lo que sin duda repercutió en sus actividades, no encontramos ningún viaje de su centro excursionista entre 1890 y 1893, por lo que es poco probable que se llevase alguno a efecto.

Después de estos años de inactividad, por mediación de Facundo Burriel, presidente entonces del centro excursionista, esta sección dedicada a las expediciones reanudó sus andaduras el 7 de marzo de 1894, cuando los ratpenatistas

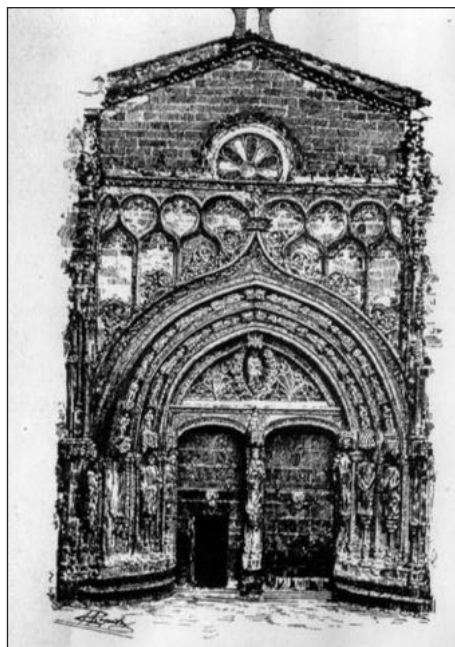


Fig. 3. REQUENA (Valencia). Portada de la iglesia del Salvador, por Juan José Zapater (Teodoro Llorente, *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, tomo II, p. 583). Biblioteca Histórica. Universitat de València.

visitaron el Monasterio de la Murta y sus pintorescos alrededores, deteniéndose de camino en Alcira, donde pudieron ver la iglesia parroquial de Santa Catalina.¹⁷

Transcurridos dos años, prepararon la siguiente expedición, en este caso a Manises, el primer día septiembre de 1896, con el propósito de inspeccionar las fábricas de cerámica de Francisco Valldecabres y de Vilar hermanos, además de otros adelantos. Dos meses más tarde, el domingo 15 de noviembre, acudieron a Requena, donde cautivaron la atención de los circunstantes sus tres templos parroquiales, en especial los del Salvador (Fig.3) y Santa María, y la colección de monedas de Antonio Pérez García, que examinaron gracias a la gentileza del propio coleccionista.¹⁸

¹⁶Véase *Las Provincias*, 12 febrero 1889, p. 2.

¹⁷Véase "Centro Escursionista del Rat-Penat. Visita al Monasterio de la Murta", *Las Provincias*, 8 marzo 1894, p. 2.

¹⁸Véase "Visita a Manises", *Las Provincias*, 3 septiembre 1896, p. 2, y "Lo Rat Penat en Requena", *Las Provincias*, 26 noviembre 1896, p. 2.

Uno de los años más activos fue el de 1897. El 21 de febrero visitaron la villa de Cullera, atraídos por los restos de edades remotas que poseía y por la importancia de sus establecimientos benéficos y otros adelantos; el 14 de marzo se dirigieron a Alberique, y a mediados de diciembre, se adentraron en los cercanos pueblos de Alacuás, para estudiar de cerca su interesante palacio señorial, y Torrente, una de las mejores poblaciones de las cercanías de Valencia entonces, por su situación y mejoras introducidas. Examinaron además Gata de Gorgos, excursión que reseñaba al año siguiente un excursionista con motivo de la restauración de la ermita del Santísimo Cristo de esta población, que trajo a su recuerdo la interesante expedición que allí realizaron los del Rat-Penat.¹⁹

El año de 1898, presidiendo la sociedad Honorato Berga y siguiendo a la cabeza de su Centro Excursionista Facundo Burriel fue, sin ninguna duda, el más fecundo y de mayor dinamismo. El 30 de enero, para cumplir una promesa que habían contraído con su consistorio, los ratpenatistas volvieron a visitar Alacuás,²⁰ circunstancia que aprovecharon para reconocer también Aldaya, villa en la que llevaron a efecto un detenido

examen de su iglesia parroquial con la intención de verificar la existencia de unas supuestas pinturas de Juan de Juanes. Entre finales de septiembre y principios de octubre no dejaron de viajar, siguiendo, en días consecutivos, el dilatado y sugestivo itinerario de Játiva, Canals, Montesa, Mogente, Anna, Chella, Bolbaite y Enguera, en el que obtuvieron precisas instantáneas de aquello que más atrajo su despierta e insaciable curiosidad.²¹ En la jornada del domingo 16 de octubre emprendieron una expedición a la próspera villa de Carlet, y durante tres días, del domingo 30 de octubre al martes 1 de noviembre, organizaron una visita a Alginet, donde pasaron por casa de su amigo el poeta Vicente Greus, y a Llombay, Alfarp, Catadau y el despoblado de Alédua —los municipios del antiguo marquesado de Llombay—, cuya historia estaba escribiendo el colaborador del Rat-Penat Francisco García Collado. Por último, el 27 de noviembre examinaron las cercanas localidades de Silla, Alcácer y Picasent.²² De Silla destacaron unas pinturas al fresco de Vicente López en la iglesia parroquial; de Alcácer, su castillo de origen árabe y otras pinturas de López también en la parroquial, y de Picasent, las mejoras introducidas en la población.

¹⁹ Véase “«Lo Rat-Penat» en Cullera”, *Las Provincias*, 23 febrero 1897, p. 2; “«Lo Rat-Penat» en Alberique”, *Las Provincias*, 15 marzo 1897, p. 2; “«Lo Rat-Penat» en Alacuás”, *Las Provincias*, 13 diciembre 1897, p. 2; “«Lo Rat-Penat» en Torrente”, *Las Provincias*, 14 diciembre 1897, p. 2, y Un excursionista del Rat-Penat, “El Santo Cristo de Gata”, *Las Provincias*, 29 diciembre 1898, p. 2.

²⁰ En el mes de diciembre de 1897 visitaron por primera vez Alacuás, donde no pudieron aceptar la comida que les ofrecieron las autoridades por tener ya dispuesta otra en Torrente, por lo que prometieron regresar para llevarla a efecto (cfr. “Lo «Rat-Penat» en Aldaya”, *Las Provincias*, 31 enero 1898, p. 2).

²¹ Para el recuerdo, el estudio o su publicación, registraron en sus cámaras oscuras un desconocido tríptico de Juan de Juanes del convento de la Consolación —con Santa Ana, la Virgen y el Niño en la tabla central, y un San Cristóbal y un San Jerónimo, en las laterales—; el altar mayor de la Seo, y la portada de la iglesia de San Feliu, en Játiva; el retablo donado por Calixto III a la iglesia de la Torreta, en Canals; una de las torres de los restos de la muralla, en Mogente, y una tabla de la Virgen de Gracia de la iglesia parroquial, en Enguera.

²² Véase “Lo «Rat-Penat» en Aldaya”, *Las Provincias*, 31 enero 1898, p. 2; “Lo «Rat-Penat» en Alacuás”, *Las Provincias*, 2 febrero 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Játiva”, *Las Provincias*, 27 septiembre 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Canals”, *Las Provincias*, 29 septiembre 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Mogente”, *Las Provincias*, 1 octubre 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Anna”, *Las Provincias*, 7 octubre 1898, pp. 2 y 3; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Chella”, *Las Provincias*, 11 octubre 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Bolbaite”, *Las Provincias*, 14 octubre 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Enguera”, *Las Provincias*, 15 octubre 1898, p. 3; “Lo Rat-Penat en Carlet”, *Las Provincias*, 17 octubre 1898, pp. 2 y 3; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Alginet”, *Las Provincias*, 31 octubre 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Llombay”, *Las Provincias*, 4 noviembre 1898, p. 2; Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Alfarp y Catadau”, *Las Provincias*, 5 noviembre 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en Silla”, *Las Provincias*, 28 noviembre 1898, p. 2, y “Lo Rat-Penat en Alcácer y Picasent”, *Las Provincias*, 29 noviembre 1898, p. 2.

El 4 de enero de 1899 organizaron una nueva excursión con el objeto de visitar, por su significación histórica, una ermita dedicada a la Virgen de los Desamparados y dos cementerios, el de los ajusticiados y el de los desamparados, junto al barranco de Carraixet, en el término municipal de Alboraya. Poco después, el 11 de enero del mismo año, en esta ocasión los socios de la sección de arqueología, se acercaron a Mislata para ver la cruz del término y otras edificaciones antiguas.²³

Después de más de un año de abandono de las excursiones, el 7 de abril de 1900 los del Rat-Penat reanudaron sus instructivas correrías. Con motivo del hallazgo de un fragmento de una estatua romana en las inmediaciones de una casa de campo llamada *La Grancha*, cerca de Poliñá, recorrieron durante dos días los pueblos de Albalat de Pardines, Poliñá, Corvera, Riola y Sueca. En junio del mismo año, en el transcurso de los días 28 y 29, realizaron la última escapada del período que nos ocupa, una visita a Turís.²⁴

Las excursiones se organizaban siempre de manera muy cuidada. El número de participantes —entre los que figuraron Teodoro Llorente, Félix Pizcueta, Ricardo Franch, Antonio Chabret, José Bodría Roig, Facundo Burriel Polavieja, Francisco Martí Grajales, José Puig Boronat y José Nebot— venía, por lo general, a rondar la docena, llegando incluso a superar la treintena en las más numerosas. Al frente solía marchar el presidente del centro excursionista, quien habría trazado el programa de todo el recorrido. En el lugar de destino les esperaba un intermediario, la mayoría de las veces también ratpenatista, representante de la sociedad en la localidad visitada, que generalmente servía de cicerone al grupo.

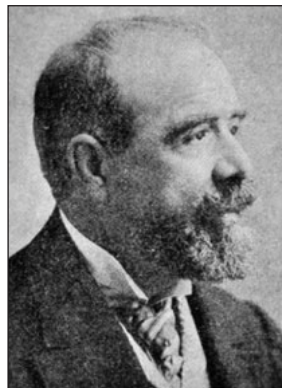


Fig. 4. José Martínez Aloy (Valencia, 1855-1924). Político y escritor valenciano que perteneció a Lo Rat-Penat, siendo uno de los máximos animadores de su centro excursionista.

Era preceptivo que cada itinerario dispusiese de un cronista, cuyo cometido consistía en poner en orden y redactar las diversas notas que se hubiesen ido tomando durante la expedición. Para este menester se contó con destacados literatos miembros de la asociación, como José Martínez Aloy (Fig.4), Luis Tramoyeres Blasco, Luis Cebrián Mezquita o el propio Teodoro Llorente. La labor testimonial quedaba completada con la colaboración de algunos socios artistas encargados de registrar por medio de croquis y esbozos todo aquello que más pudiese interesar para el recuerdo, el estudio o la publicación, como vistas de arquitecturas y de paisajes y alguna que otra obra artística. La sociedad contaba, desde luego, con excelentes ilustradores para llevar a efecto esta parte gráfica de los viajes, algunos de ellos artífices de reconocido mérito: el tallista Luis Gargallo, quien realizó una vista lateral del alcázar de Benisanó que fue publicada en *La Ilustración Española y Americana* (Fig.5);²⁵ los pintores Julio Cebrián Mezquita y Fernando Galle; Andrés Carceller, y Juan Bautista Grao. De todos modos, una mayor fiabilidad,

²³ Véase, respectivamente, “Lo Rat-Penat en Carraixet”, *Las Provincias*, 5 enero 1899, p. 2, y *El Mercantil Valenciano*, 12 enero 1899, p. 2.

²⁴ Véase “Lo Rat-Penat en Poliñá”, *Las Provincias*, 9 abril 1900, p. 2; “Lo Rat-Penat en Corvera”, *Las Provincias*, 10 abril 1900, p. 2, y “Lo Rat-Penat en Turís”, *Las Provincias*, 30 junio 1900, p. 2.

²⁵ Véase *La Ilustración Española y Americana*, núm. XV, 22 abril 1880, p. 260.



Fig. 5. BENISANÓ (Valencia). Vista lateral del alcázar, por Luis Gargallo (*La Ilustración Española y Americana*, núm. XV, 22 abril 1880, p. 260). Hemeroteca Municipal de Valencia.

amén de su rapidez, la iba a proporcionar la fotografía,²⁶ de la que los excursionistas también se sirvieron, ejerciendo como fotógrafos Salvador Hernández, José Puig Boronat, Luis Cebrián, Tomás Falcó Borgoñón y Luis Crumiere. Un ejemplo de la aplicación del objetivo de la instantánea fue la fachada de la iglesia parroquial de Benicarló, cuya fotografía sirvió de referencia al grabado de Juan José Zapater (Fig.6) que ilustró el primer volumen dedicado a Valencia de la obra de Teodoro Llorente, *España. Sus Monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*.²⁷ Así lo manifestaba el mismo Teodoro Llorente, bajo el seudónimo de Valentino, en la crónica de la excursión del Rat-Penat a Benicarló:

Para desagrar a Benicarló de las acres censuras de Ponz a su suntuosa iglesia, acordamos que era digna de los honores de la fotografía, y le aplicamos el objetivo de nuestra maquinilla instan-

tánea. Figurará el diseño de este templo entre los grabados que han de ilustrar el tomo de *Valencia*, en la obra monumental del editor Cortezo, que ha confiado la redacción de este volumen al director de LAS PROVINCIAS y presidente del Centro excursionista.²⁸

Los medios de transporte más asequibles eran el ferrocarril, hasta donde se podía llegar en tren y, para completar el trayecto, los carruajes, diligencias y tartanas, cuyo incómodo traqueteo, por el mal estado de algunos caminos, era compensado por el caluroso recibimiento que tributaban a estos *Amadors de les glories valencianes*. De hecho, un clima de entusiasmo y de armonía reinaba en las expediciones, que se hacía sobre todo notar en las obsequiosas recepciones, en ocasiones triunfales, que preparaban a los ratpenatistas las autoridades de los pueblos visitados,²⁹ y en las agradables sobremesas

²⁶ Tal era la importancia que se llegó a dar a este medio de reproducción, que en una visita a Játiva disponían de tres cámaras fotográficas para que no se les escapase ningún detalle arqueológico o pintoresco, dignos de ser conservados en sus álbumes de viaje y obtener en su día mayor publicidad (cfr. Un excursionista, "Lo Rat-Penat en Játiva", *Las Provincias*, 27 septiembre 1898, p. 2).

²⁷ Cfr. Teodoro Llorente, *España. Sus Monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, tomo I, Barcelona, 1887, p. 199.

²⁸ Véase Valentino, "Los excursionistas del Rat-Penat. En Benicarló", *Las Provincias*, 30 junio 1886, p. 2.

²⁹ Más que amable fue el recibimiento que tributaron los carletinos a los del Rat-Penat en su visita. a la estación, con las autoridades al frente, acudió gran parte del vecindario y dos bandas de música que, con sus sonos, acompañaron a los expedicionarios en su entrada al pueblo (véase "Lo Rat-Penat en Carlet", *Las Provincias*, 17 octubre 1898, pp. 2 y 3).

de los banquetes que les disponían, amezadas con la lectura poemas y discursos elogiosos por ambas partes, representantes del Rat-Penat y anfitriones.³⁰

En sus viajes, los ratpenatistas iban previamente informados. Solían partir de los estudios de historiadores regionales antiguos y de sus ilustraciones para constatar sus testimonios de forma directa.³¹ Entre estos escritos figuraron una historia general de Valencia de Pedro Antonio Beuter, teólogo e historiador valenciano de finales del siglo XV y primer cronista del Reino; los escritos de Antonio Valcárcel —el Príncipe Pío—, arqueólogo alicantino del siglo XVIII experto en numismática; las *Observaciones* de Antonio José Cavanilles y, sobre todo, la *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su Reino* de Rafael Martí de Vicianá, historiador del siglo XVI natural de Burriana, y las *Décadas de la historia de Valencia* de Gaspar Juan Escolano, historiador y escritor valenciano de fines del siglo XVI. En ocasiones tomaban como referencia estudios contemporáneos, como los de Vicente Boix o el padre Pedro Sucias,³² trabajos inéditos o las notas de archivo tomadas por algún socio.³³



Fig. 6. BENCARLÓ (Castellón). Iglesia parroquial, por Juan José Zapater (Teodoro Llorente, *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, tomo I, 1887, p. 199). Biblioteca Histórica. Universitat de València.

Las expediciones obedecían a un objetivo primordial; por lo general, localizar, estudiar y tomar nota de los restos

³⁰ Una excepción a estos obsequiosos recibimientos se produjo en la excursión a Requena, donde curiosamente no fueron recibidos por el elemento oficial, tal vez por desavenencias lingüísticas, y así lo manifestaba el cronista, desaprobando tal desatención (cfr. “Lo Rat Penat en Requena”, *Las Provincias*, 26 noviembre 1896, p. 2).

³¹ Por ejemplo, en la excursión al Arco romano de Cabanes compararon el monumento original con los dibujos de los estudios que de él se habían publicado: el del Príncipe Pío, que resultaba algo desproporcionado y achatado aunque fiel en los detalles, y el de las *Observaciones* de Cavanilles, que daba un diseño que pecaría por el extremo contrario, suponiendo al Arco mucho más alto y estrecho de lo que era (véase “Centro excursionista del Rat-Penat. Visita al Arco romano de Cabanes y al desierto de las Palmas. I”, *Las Provincias*, 18 junio 1884, p. 1).

³² Por ejemplo, la finalidad de su visita a Alfarp era comprobar unas cuestionables afirmaciones de Vicente Boix sobre unos vestigios arqueológicos que describía en sus *Memories de Xàtiva*. En este texto, Boix comentaba la existencia, cerca de esta población, de unos restos pertenecientes a un arco de triunfo levantado por los partidarios de Sertorio para conmemorar su victoria sobre Pompeyo; de una lápida de mármol con la dedicatoria “HERCULI INVICTO” incrustada en lo alto del castillo; de unas termas, y de varias inscripciones funerarias. En opinión de los ratpenatistas, estos asertos de Boix eran demasiado aventurados y había que verificarlos *in situ*. De este modo, comprobaron que lo que aquél consideraba restos de un arco de triunfo romano eran en realidad los de un templo dedicado a Hércules, y que lo que denominaba termas no eran más que unos baños árabes, los llamados *Banyes dels moros* (véase Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Alfarp y Catadau”, *Las Provincias*, 5 noviembre 1898, p. 2).

La visita que realizaron a Chella, para conocer el barranco del Turco, también vino alentada por el escrito contemporáneo de Pedro Sucias, *Notas útiles para escribir la historia de Enguera y los pueblos de su comarca*, que había sido premiado en los Juegos Florales de 1895 (véase Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Chella”, *Las Provincias*, 11 octubre 1898, p. 2).

³³ En su excursión al barranco de Carraixet contaron con la apoyatura de dos trabajos inéditos: una memoria descriptiva de Carraixet, de Sucias, y unas notas tomadas del Archivo Municipal de Valencia por Luis Tramoyeres (véase “Lo Rat-Penat en Carraixet”, *Las Provincias*, 5 enero 1899, p. 2).

arqueológicos, fuentes documentales de archivo, obras de arte o arquitecturas antiguas que les interesaban. Lamentablemente, y como ha ocurrido en otras épocas, en sus crónicas se aprecian ciertos límites en su concepto de patrimonio cultural, producto de una valoración cualitativa tendente a estimar unos estilos sobre otros. Haciéndose eco de la mentalidad de su tiempo, la animadversión que sentían por el barroco era cuestión declarada, motejando sistemáticamente de “gusto churrigueresco” las obras de arte de esta tendencia. Así, por ejemplo, al tratar en una crónica sobre la iglesia parroquial de Liria referían que revelaba “el depravado gusto que empezó a dominar en las esferas todas del arte desde mediados del siglo XVII”, y que las columnas corintias del primer cuerpo y las columnas “mal llamadas salomónicas” del segundo formaban “un todo desentonado” que predecía “de modo elocuente el género churrigueresco”.³⁴

La propensión de un amplio sector de los excursionistas hacia el patrimonio documental resultaba manifiesta, dada su voluntad de rehacer la historia del antiguo Reino de Valencia. Escudriñar en los archivos —tanto municipales y parroquiales como, incluso, los particulares— de las poblaciones a las que se allegaban, era poco menos que un empeño de obli-

gatorio cumplimiento. Acostumbraban a tomar notas para los estudios que algunos socios llevaban entre manos; cotejaban y confirmaban datos, y no era del todo infrecuente que en sus artículos vertiesen reproches por el lamentable estado en que se encontraban algunos archivos, denunciando en ocasiones la pérdida casi completa de documentos antiguos. Sin embargo, se alegraban sobremanera por algunos valiosos hallazgos documentales, llegando a manifestar que por ellos mismos hacían fructíferas las excursiones.³⁵

Pero los excursionistas de Lo Rat-Penat no sólo estaban interesados en las antigüedades, sino que las motivaciones de buena parte de ellos también se dirigían a reconocer los adelantos y mejoras que se habían introducido en las poblaciones que visitaban, como el alumbrado eléctrico, el adoquinado de calles, las comunicaciones, los establecimientos benéficos, las nuevas industrias, etc., haciendo especial hincapié en el carácter del principal motor de su economía. En este sentido, no faltaban entendidos en determinadas materias de estudio, y no era extraño que los expedicionarios se repartieran las funciones de la visita según su especialidad, distinguiéndose los más interesados en los documentos antiguos y el arte, de aquellos que prestaban atención a la situación económica y al progreso.³⁶

³⁴ Véase “Lo Rat- Penat en Liria”, *El Mercantil Valenciano*, 5 noviembre 1885, p. 1.

³⁵ Para el desarrollo de sus investigaciones, los excursionistas tomaron curiosas notas en la biblioteca del convento del Desierto de las Palmas, referentes a la historia de la orden Carmelitana (cfr. “Centro Escursionista del Rat-Penat. Visita al Arco romano de Cabanes y al Desierto de las Palmas. II”, *Las Provincias*, 19 junio 1884, p. 1).

En el archivo municipal de Liria encontraron sus documentos “hacinados con el desorden y abandono a que se somete todo aquello que no es de inmediata utilidad práctica” (cfr. “Lo Rat-Penat en Liria”, *El Mercantil Valenciano*, 5 noviembre, p. 1). En el municipal de Enguera, no hallaron fuentes documentales antiguas que merecieran su examen, denunciando que las que había se las llevó Vicente Boix, con la excusa de que las necesitaba para escribir la historia de Valencia: “así se han perdido en varios pueblos pergaminos, (...) A lo menos los hubiera aprovechado para algo nuestro popular cronista” (cfr. Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Enguera”, *Las Provincias*, 15 octubre 1898, p. 3).

En su visita a la Murta localizaron un libro manuscrito sobre una crónica del monasterio escrita por el religioso del convento Fr. Juan Morera (cfr. “Centro Escursionista del Rat-Penat. Visita al Monasterio de la Murta”, *Las Provincias*, 8 marzo 1894, p. 2).

³⁶ Son numerosos los ejemplos que se podrían citar sobre este interés en el progreso de los ratpenatistas. Por ejemplo, en la excursión a Manises, el objetivo principal fue conocer las fábricas de cerámica de Valldecabres y Vilar hermanos; en la de Alberique, visitaron la empresa de electricidad de Abelardo Guarner; en la de Aldaya, algunas bodegas de vino; en la de Anna, inspeccionaron el aprovechamiento de la corriente del agua para la producción eléctrica, y en la de Enguera, comenzaron la visita por el Vapor de San Jaime, una gran fábrica de tejidos “a la moderna” (cfr. “Visita a Manises”, *Las Provincias*, 3 septiembre 1896, p. 2; “«Lo Rat-Penat» en Alberique”, *Las Provincias*, 15 marzo 1897, p. 2; “Lo «Rat-Penat» en Aldaya”, *Las Provincias*, 31 enero 1898, p. 2; Un escur-

Aunque el patrimonio natural era para ellos secundario, en determinadas ocasiones se detenían en las descripciones orográficas de los trayectos que iban recorriendo y de sus parajes cercanos, así como de las pintorescas y atractivas vistas que podían contemplar. De este modo, se explayaban, por ejemplo, en poéticas imágenes sobre la riqueza acuífera de los alrededores de Anna y su hermoso lago y, a propósito del Desierto de las Palmas, referían que no era notable “por lo monumental, sino por lo pintoresco; no por su construcción, sino por su situación; no por el arte, sino por la naturaleza”.³⁷ Esta complacencia en las maravillas del paisaje les incitaba a realizar sosegados recorridos a pie, practicando lo que hoy conocemos como senderismo, ocasión que aprovechaban para incluir en sus crónicas diferentes notas botánicas.

Resulta un tanto paradójico que los ratpenatistas, al menos por lo que se desprende de sus escritos, no demostrasen sino una exigua afición hacia el patrimonio cultural de inspiración popular, y por ende vivo, como las manifestaciones folclóricas, las tradiciones y las fiestas. En cierto modo, en su voluntad por recuperar el pasado histórico, la Valencia que se había ido, descuidaron en buena medida el atestiguar sobre la Valencia entonces viva pero susceptible de desaparecer por el progreso y las modas. Acaso era ésta una cuestión que podía resultarles en

exceso vulgar,³⁸ o quizás no fuesen lo suficientemente perspicaces como para pronosticar los cambios que pronto se producirían; pero lo cierto es que, involuntariamente, nos privaron de unos testimonios enriquecedores. Encontramos, desde luego, algunas excepciones. Así, durante su estancia en Mogente no sólo tomaron nota de tres leyendas de raíz popular que había recogido el historiador Juan Bautista Perales —*La escala de la doncella*, *El jardín de la reina mora* y *El barranco de la falaguera*—,³⁹ sino que además fueron éstas objeto de amena conversación entre los excursionistas. Pero es, quizás, en su curiosidad por determinadas manifestaciones de la religiosidad popular donde hallamos mayores salvedades. La celebración de la *Carxofa* en la festividad del Santísimo Cristo de Silla⁴⁰ debió impresionarles vivamente, como se infiere de las muchas anotaciones que escribieron; del mismo modo que atrajo su atención una procesión de San Antonio que pudieron ver en un parón del camino a Canals, de la que sacaron hasta quince fotografías.⁴¹

Otro aspecto escasamente atendido en las reseñas de los excursionistas habría sido el gastronómico, entendiendo éste como un valor patrimonial susceptible de investigación. Los banquetes que celebraban, generalmente rurales, solían reducirse a la degustación de una paella que oportunamente disponían los anfitriones, y eran sobre todo motivo de reunión fraternal.

sionista, “Lo Rat-Penat en Anna”, *Las Provincias*, 7 octubre 1898, pp. 2 y 3, y Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Enguera”, *Las Provincias*, 15 octubre 1898, p. 3). Asimismo, en sus crónicas, comentan las buenas aceras en las calles y el alumbrado eléctrico de Silla; el adoquinado de las principales calles y los establecimientos benéficos de instrucción de Cullera; el nuevo puente sobre el Cãñoles de Mogente; el aumento del término municipal y el arreglo de las calles en Picasent, etc.

³⁷ Véase “Centro Escursionista del Rat-Penat. Visita al Arco romano de Cabanes y al Desierto de las Palmas. II”, *Las Provincias*, 19 junio 1884, p. 1.

³⁸ Este menosprecio de las tradiciones populares quedaba de manifiesto en uno de sus viajes a Alacuás, en el que comentaban, a propósito de la instauración de los Juegos Florales en la villa de Torrente como parte de unos festejos muy solemnes, que ya era hora de que las fiestas de los pueblos no se redujeran, en su parte profana, a lidia de becerras y disparos de *masclots* (cfr. “Lo «Rat-Penat» en Alacuás”, *Las Provincias*, 2 febrero 1898, p. 2).

³⁹ Véase Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Mogente”, *Las Provincias*, 1 octubre 1898, p. 2.

⁴⁰ La festividad de la *Carxofa* (en castellano alcachofa), que sigue celebrándose en Silla y otros pueblos de la Huerta, consiste en una especie de piña formada de hojas articuladas de cuyo interior, al abrirse, aparece un ángel cantando un villancico ante el público. Sobre esta tradición averiguaron los expedicionarios que se celebraba también en las localidades valencianas de Aldaya y Alacuás, y en las alicantinas de Ibi, Castalla y Onil (cfr. “Lo Rat-Penat en Silla”, *Las Provincias*, 28 noviembre 1898, p. 2).

⁴¹ Véase Un excursionista, “Lo Rat-Penat en Canals”, *Las Provincias*, 29 septiembre 1898, p. 2.

Son pocas las ocasiones en que las crónicas mencionan algunas viandas de la tierra, como los gazpachos de Requena y las típicas tortas de aire de Alberique, o productos alimenticios autóctonos, pero sin entrar en detalles y con un sentido más bien interesado en resaltar su valor como fuente de ingresos. Tal era el caso de los celebrados vinos de Turís, a propósito de los cuales indicaban que daban muy buen rendimiento a sus agricultores.⁴² Sin embargo, resaltamos por su originalidad, un desayuno “artístico y patriótico” que Luis Cebrían había preparado a los expedicionarios en la mejor casa de Almenara durante su visita. Para el banquete se había decorado un salón con los nombres y retratos de personajes ilustres castellanenses y una mesa elegantemente dispuesta con un curioso ramillete de chocolate en el centro, que había aderezado la acreditada confitería valenciana de Eugenio Burriel y que constaba de tres cuerpos adornados: con motivos alusivos a Almenara —unas ruinas de un templo dedicado a Venus—; los trofeos de las artes, las ciencias y las letras; los blasones de Valencia, Castellón y Almenara y, sobre ellos, la bandera histórica de Lo Rat-Penat.⁴³

Al margen de estas excursiones a diferentes localidades y sitios de interés arqueológico, histórico y artístico del País Valenciano, los del Rat-Penat, generalmente los socios de la Sección

de Arqueología, también realizaron frecuentes visitas por la ciudad de Valencia, especialmente para conocer y estudiar sus principales iglesias, monumentos notables, alguna que otra colección artística particular e incluso innovadoras industrias. Igualmente fueron registradas en la prensa, constituyendo un material documental de indudable validez.⁴⁴

Pese a su dominante interés anticuario y arqueológico, sin duda por ser producto de la Sección de Arqueología, los viajes del Centro Excursionista de Lo Rat-Penat no sólo significaron mucho para el progreso literario, artístico, social y cultural de la Valencia del siglo XIX, sino que contribuyeron en buena medida, por el afán divulgador de sus crónicas, a la concienciación y sensibilización colectiva tanto en la búsqueda de testimonios materiales de la historia del antiguo Reino, como en la necesidad de defender, preservar y difundir el patrimonio histórico-cultural valenciano; denunciando públicamente, si era el caso, su penoso estado de conservación. Tanto fue así que los testimonios escritos y gráficos recopilados por aquellos excursionistas, todavía constituyen un material de primera mano para el investigador que busca las señas de identidad de los pueblos y, en no pocas ocasiones, la única fuente para el conocimiento de unos bienes culturales lamentablemente ya perdidos o menoscabados.

⁴² Véase “Lo Rat-Penat en Turís”, *Las Provincias*, 30 junio 1900, p. 2.

⁴³ Cfr. “Centro Excursionista del Rat-Penat. Expedición a Almenara”, *Las Provincias*, 14 abril 1880, p. 1, y “Folletín. Almenara”, *El Mercantil Valenciano*, 14 abril 1880, p. 2.

⁴⁴ Sobre las visitas por la ciudad de Valencia pueden consultarse las siguientes noticias: “Lo Rat-Penat en San Agustín”, *Las Provincias*, 18 agosto 1898, p. 2; “Lo ‘Rat-Penat’ en las Torres de Cuarte”, *Las Provincias*, 25 agosto 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en el Palacio Arzobispal”, *Las Provincias*, 22 septiembre 1898, p. 2; “El ‘Rat-Penat’ en la parroquia de San Miguel”, *Las Provincias*, 13 octubre 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en la Cruz Cubierta”, *Las Provincias*, 27 octubre 1898, p. 2; “La fábrica de Batifora. Visita de los socios de Lo Rat-Penat”, *Las Provincias*, 9 noviembre 1898, p. 1; “Lo Rat-Penat en las Escuelas Pías”, *Las Provincias*, 10 noviembre 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en la iglesia de San Sebastián”, *Las Provincias*, 17 noviembre 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en la iglesia del Salvador”, *Las Provincias*, 24 noviembre 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en la iglesia del Salvador”, *Las Provincias*, 1 diciembre 1898, p. 2; “Visita de ‘Lo Rat-Penat’ a la colección artística y arqueológica de D. Benito Fierros”, *Las Provincias*, 7 diciembre 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en la iglesia de Santa Catalina Mr.”, *Las Provincias*, 15 diciembre 1898, p. 2, y 22 diciembre 1898, p. 2; “Lo Rat-Penat en la iglesia de San Antonio”, *Las Provincias*, 25 febrero 1899, p. 2; “Lo Rat-Penat. Visita al monetario de D. José de Llano”, *Las Provincias*, 23 marzo 1899, p. 2; “Lo Rat-Penat en los baños del Almirante”, *Las Provincias*, 30 marzo 1899, p. 2; “Lo Rat-Penat en San Nicolás”, *Las Provincias*, 21 abril 1899, p. 2, y 27 abril 1899, p. 2; “Lo Rat-Penat en casa de los marqueses de Dos-Aguas”, *Las Provincias*, 25 mayo 1899, p. 2; “Visitas de «Lo Rat-Penat». La colección del Sr. Bernal”, *Las Provincias*, 3 agosto 1899, p. 2; “«Lo Rat-Penat» en la iglesia de la Puridad”, *Las Provincias*, 11 enero 1900, p. 2, y “«Lo Rat-Penat» en San Esteban”, *Las Provincias*, 15 febrero 1900, p. 2.

LA MUSEALIZACIÓN DEL PAISAJE:
UNA OPCIÓN EN LA GESTIÓN DE LOS RECURSOS
CULTURALES EN LOS ÁMBITOS RURALES

Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

La necesidad de dotar a las áreas rurales de los instrumentos necesarios para su propio desarrollo, ha llevado en los últimos veinte años a revisar las políticas ejecutadas en territorios cuyas economías, poco diversificadas, los hacían depender de algunos de los múltiples recursos con los que en realidad contaban. La falta de decisión a la hora de abordar inversiones cuantiosas, pero de dudosa rentabilidad, hizo valorar la posibilidad de aprovechar aquellos elementos disponibles para resolver un problema que se resumía en la acelerada despoblación que estaban conociendo muchos ámbitos de la geografía española, acuciados entre otros, por la falta de empleo y pocas perspectivas de desarrollo.

La gran industria española, el turismo, ha experimentado en los últimos años una evolución hacia una diversificación que lo ha alejado de la mera estacionalidad estival, y ha abierto las puertas a otras posibilidades entre las que se encuentra el denominado turismo de interior en el que juega un papel importante el concepto de turismo cultural. Es precisamente en esta línea en la que se han enfocado las propuestas de desarrollo de muchas zonas deprimidas, buscando una posibilidad que les permita salir de su situación de olvido, aprovechando los recursos con los que cuentan.

Dentro de todo este contexto cabría valorar la relación entre el patrimonio cultural y el natural como base para la planificación del desarrollo territorial de una determinada región, considerando la posibilidad de que ambos de alguna manera se conjuguen para conformar una solución que lleve hacia un desarrollo sostenible, en la que no se podrán considerar por separado los restos históricos y la naturaleza en la que se ubican, sino todo lo contrario, entendidos como resultado del propio proceso de transformación que han podido conocer por parte de la mano del hombre. Será precisamente esa huella en el paisaje la que se valore como la piedra angular sobre la que debe gravitar el resto de políticas de intervención.

LA OPORTUNIDAD DEL TURISMO CULTURAL DE INTERIOR

Es cierto que la legislación relativa al turismo carece del necesario desarrollo transversal para que de alguna forma haga partícipes a todos los agentes que intervienen en él, desde el paisaje, a la arquitectura, pasando por la de patrimonio, etc. En ese sentido las ofertas de turismo cultural, implican una oportunidad para aquellas áreas en las que siempre se han visto potencialidades en el aprovechamiento de sus propios recursos, puestos al servicio de la socie-

dad y funcionando como posibilidades económicas de una clara solvencia¹.

Es en esa apreciación en la que juega un papel fundamental la sociedad urbana que busca en los ámbitos rurales una zona de esparcimiento que le permita la aproximación a una serie de valores escasos en la ciudad, aunque en algunos casos haya costado la destrucción de esos ambientes por la excesiva cercanía de aquella². Los cambios sociales que se vienen sucediendo en los últimos años, están poniendo de manifiesto la existencia de una realidad que discurre paralela al aumento de los niveles de vida de los países desarrollados. Un exceso de población que junto al aumento de los niveles culturales, han provocado que las demandas por parte de éstas hacia las posibilidades que les deben brindar sus períodos de ocio, también hayan variado y aumentado.

Está claro que el hecho de poder contar con más tiempo libre, ha determinado que la tendencia de las exigencias se haya dirigido hacia la búsqueda de posibilidades que les permitan huir de la monotonía, impersonalidad y frialdad de la vida de la ciudad. A ello han contribuido las mejoras de las comunicaciones entre distintas regiones que han acortado las distancias de tal manera que viajes que hace diez años se realizaban con medias de seis o siete horas, en la actualidad se hayan reducido a menos de la mitad de ese tiempo.

Estas han sido precisamente las causas que han hecho que la saturación a la que han llegado las zonas litorales en los países tradicionalmente receptores de visitantes, haya implicado la aparición de

toda una serie de puntos débiles en las mismas, como la falta de diversificación de estas áreas, saturación de la oferta y la demanda, deterioro ambiental, etc.

En ese sentido, los territorios del interior, como en el caso español, se han convertido en un valor añadido a esa tradicional oferta, de la que se aprovechan aquellas personas que buscan espacios naturales, áreas rurales en las que el desarrollo inmobiliario prácticamente no ha afectado a sus imágenes construidas, encontrando en las mismas un lugar de autenticidad y de respeto en su relación con el medio que tanto se ha perdido en otros lugares. El tradicional monopolio de sol y playa de la oferta turística española, ha visto como ha surgido un incipiente competidor en el turismo de interior en el que el componente cultural tiene un peso específico apoyado en ocasiones en una calidad ambiental de la que participarían los paisajes, en ocasiones verdadero escenario en el que se han desarrollado las más variadas actividades humanas y que son apreciados precisamente por ello, por su papel de testimonio de un pasado no muy lejano.

La directa vinculación que se establece entre turismo de interior y turismo cultural no elimina la posibilidad de descanso y disfrute que puede implicar éste, pero sí determina la clara inclinación del mismo hacia una oferta que acaba incluso seleccionando el tipo de visitante que la realiza. Esta circunstancia afecta sobre todo a los propios objetivos con los que se diseña y comienza el viaje. Frente al de sol y playa que se vería copado por la intención de lograr un claro descanso complementado con actividades de di-

¹ Son evidentes las carencias que presentan algunas áreas geográficas de la Península Ibérica, en lo que respecta a las infraestructuras, de tal manera que existen importantes zonas con los recursos suficientes como para ser considerados como recursos partícipes en las intervenciones destinadas a alcanzar un desarrollo local. De hecho, en muchas ocasiones, las mejores estrategias de desarrollo se consiguen se consigue entender como factor clave la utilización inteligente de los recursos naturales y culturales.

² Este problema ha sido considerado de una manera concienzuda en ciudades medias, entre las que las castellanías, con León y Salamanca a la cabeza, han mostrado un enorme interés y preocupación por solventar sus problemas con las áreas periféricas próximas a esas ciudades. Remitimos para ello a CABERO DIÉGUEZ, Valentín (1996): "Salamanca: del paisaje monumental a la ocupación de sernas, vegas y dehesas". En *Ciudad y alfoz: centro y periferia urbana. Jornadas de Estudio y debate urbanos*, Universidad, León, pp. 107-116.

versión, el segundo de ellos ofrece todo un conjunto de posibilidades que tienen mucho que ver con los valores históricos, sociales, artísticos propios del lugar, buscando una clara revalorización de la identidad y singularidad de la zona, frente a la tendencia actual a aceptar una globalización y despersonalización en ocasiones excesivas³.

Monumentos, conjuntos urbanos, espacios naturales, representaciones teatrales, conciertos, exposiciones y una oferta de restaurantes y alojamientos de calidad, han convertido a esta opción de alto nivel, en una demanda exigida por personas con un poder adquisitivo medio-alto y formación en un alto porcentaje universitaria y una edad que abarca la horquilla de los 35-55 años, a pesar de los procesos de deterioro que han conocido muchos de ellos⁴.

Y lo cierto es que el viaje cultural no es nuevo, como tampoco es estático el concepto de patrimonio. Por lo que respecta al primero, la necesidad de ejecutar un *grand tour*, por aquellos lugares más significativos desde un punto de vista cultural ya se realizaba en el Renacimiento, siendo desde el siglo XVIII algo propio de los miembros de las clases sociales más altas, y posiblemente los tiempos de democratización en los que vivimos hayan generalizado, pero no han conseguido quitarle ese cierto halo de exclusividad con que todavía algunos ven a quienes lo practican. Por lo que respecta al concepto de patrimonio, está

claro que ha ido conociendo una paulatina ampliación en los elementos que abarcan, siendo el ejemplo más claro la noción de lugar de interés etnológico, contemplada por la propia ley del patrimonio andaluz de 1991, y que demuestra muy a las claras hasta que punto ha llegado a desintegrarse las primeras nociones de patrimonio, excluyentes y elitistas.

LA VALORACIÓN DEL PAISAJE Y DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL COMO ELEMENTOS PATRIMONIALES

No cabe la menor duda de que al hablar de arquitectura tradicional, hemos de hacer referencia al patrimonio etnográfico en todo el significado que ello conlleva de relación con lo rural, presentando de un modo más claro que otros casos una vinculación entre los aspectos materiales e inmateriales que lo constituyen, una clara especificidad determinada por los lugares y grupos con los que se relaciona y en muchos de los casos por estar en uso, lo que casi ha garantizado que haya llegado hasta nosotros. Dentro de todo este conjunto de elementos que se han reseñado, evidentemente la arquitectura tradicional juega un papel primordial como elemento integrante de un conjunto más amplio que es el paisaje. Podríamos decir que se convierten ambos en el escenario, en el armazón, la ambientación sobre el que se ejecutan todas y cada una de las actividades humanas, tanto las de cobijo, como las de trabajo y relación, dándos-

³ En este sentido es interesante recordar la solución a la que se llegó en muchos países anglosajones en los que el aprovechamiento de los espacios naturales con los que contaban les llevó a crear un concepto de centro de interpretación en los que primaban más el contenido como el continente. Siempre ha sido atractiva la posibilidad de cómo recuperar zonas históricamente determinantes en la historia de un país como pudiera ser el lugar en el que se desarrolló la batalla de las navas de Tolosa, o la Batalla de Belchite que ha determinado incluso la conservación de la ruina como monumento histórico con el que evocar un episodio de la vida española que no se quiere olvidar por lo que supuso dentro de la memoria colectiva de todo un país. En ese sentido este tipo de experiencias pueden tener un punto culminante en lugares tan distantes como Filipinas, donde se recuerda en la isla de Cebú el lugar en el que murió Magallanes a manos de Lapu Lapu.

⁴ “En ciudades y pueblos, la geografía urbana se ha visto seriamente afectada por la pura y simple eliminación del caserío tradicional que la conformaba. Han sucumbido bajo la piqueta o excavación no sólo inmuebles monumentales cuyo sentido emblemáticos o simbólicos era importante para el ciudadano, sino también y muy fundamentalmente, los más importantes exponentes de la arquitectura popular de los últimos siglos de nuestra historia. Y todo ello en función única y exclusivamente de la aparición de un nuevo y fundamental elemento económico, cual es el mercado del suelo”. MORENO NAVARRO, Alberto (1984): En *Antropología Cultural de Andalucía*, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, p. 509.



Fig. 1. Vista de Santillana del Mar. Cantabria. Ejemplo de recuperación arquitectónica y relación equilibrada con el medio natural circundante.

se en algunos casos el aprovechamiento mutuo en fórmulas integrales como la de los Parques Culturales⁵. Que cada una de las ofertas que se realizan tenga éxito, depende en cierta medida de la calidad del marco en el que se desarrollan. Una escenografía en la que la construcción tradicional se convierte en protagonista tanto individualmente como en conjunto, estableciendo un estrecho vínculo entre las partes y el todo y el todo y la globalidad, que desde el más pequeño de los elementos valorado en su autenticidad intrínseca, hasta la integración del conjunto de casas de la localidad en un ambiente natural de un alto valor paisajístico, ayudan y contribuyen a que las posibilidades de desarrollo que se quieran diseñar, tengan éxito⁶.

No son pocos los autores que ven en la recuperación de estos paisajes en los que estos modelos arquitectónicos remueven los más profundos ámbitos de

la memoria humana, la necesaria labor para garantizar la recuperación por igual de la memoria y de la identidad de sociedades rurales que tenían en ella no solo su morada, sino su herramienta y su espacio vital de relación en el que se reproducían a pequeña escala las relaciones cosmogónicas fundamentales de sus creencias religiosas.

Las tipos que se pueden extraer de un simple recorrido por la geografía española son innumerables, y en algunos casos, su valoración se inserta en niveles históricos que trasciende la misma línea divisoria establecida por la memoria de los perceptores de ese paisaje, siendo en todos los casos reflejo de las distintas evoluciones que han podido llegar a tener los grupos humanos sobre un territorio. Podemos ejemplificar el verdadero papel que como recursos generadores de riqueza pueden llegar a tener. Nos referimos a casos como los de la ar-

⁵ ALMAGRO-GOBEA, Martín (2000): "Albaracín y su serranía. Desarrollo sostenido a partir del turismo". En *Cursos sobre patrimonio histórico 4. Actas de los X Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico. Reinos 1999*, Universidad de Cantabria, Santander, p. 121.

⁶ PLATA GARCÍA, Fuensanta (1999): "La gestión administrativa del patrimonio etnográfico: análisis actual y perspectivas futuras". En *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, p. 71.

quitectura alpujarreña y el paisaje de la casa sur de Sierra Nevada, las casa-cueva del sureste peninsular y el paisaje subdesértico con el que aparecen estrechamente vinculadas; el caserío vasco y ese territorio montañoso que le da toda su significación, la hacienda sevillana y los campos de olivar del Valle del Guadalquivir, etc., etc. Muchos de ellos destacan por ser los más cercanos a nuestra experiencia, pero además por constituir los más característicos casos en los que la relación entre arquitectura y espacio ha llegado a tal armonía, que han provocado en muchos de ellos la declaración de Conjunto Histórico a localidades definidas por sus viviendas y estructuras urbanas tradicionales.

No obstante no todos los casos nos permiten hablar positivamente de las experiencias de este tipo de posicionamientos ante lo tradicional, ya que por ejemplo, la valoración que de estos tipos se pueda hacer, depende en mucho de la propia predisposición que tengan los propietarios de las mismas. La visión que de ellas tienen quienes las han habitado durante generaciones, ha sido uno de los caballos de batalla en los procesos de recuperación y conservación que se han ejecutado. Sobre todo desde el mismo momento en el que son ellos los primeros encargados de esta labor. La relación de estos territorios con etapas de penurias económicas, así como el hecho de que solamente cuando el elemento que valora llega desde el exterior, ha determinado que se generen los mecanismos necesarios para activar las pautas de conservación necesarias⁷.

En uno u otro caso, la búsqueda de soluciones para el desarrollo económico de determinadas zonas de la geografía



Fig. 2. Era en la Alpujarra granadina. Éste como otros mucho hitos de diversa significación, jalonan uno de los paisajes de mayor personalidad del sur de España.

española, han convertido a estos elementos paisajísticos y arquitectónicos en los reclamos necesarios, para conformar una fuente complementaria de ingresos a las maltrechas economías dentro de las cuales se insertan, y nunca convertirlos en la nueva gallina de los huevos de oro, que lleve a nuevas situaciones de excesiva dependencia de un solo producto.

En muchos casos situaciones paradójicas, en las que gracias al escaso desarrollo de determinados ámbitos han llegado a la actualidad verdaderos paisajes antrópicos en los que se ofrecen componentes de autenticidad y de singularidad que en determinados casos están convirtiendo a la vida en el campo en una especie de *modus vivendi* a punto de extinguirse.

DEMANDA Y OFERTA DEL TURISMO DE INTERIOR

Las circunstancias actuales que envuelven el desarrollo del turismo se ven condicionadas por la disponibilidad de tiempo libre del que disfrutaban las sociedades desarrolladas. Ese excedente, unido a un alto poder adquisitivo, permite llevar a cabo una serie de actividades alejadas de las cotidianas en las que las personas

⁷ “Los términos paisaje y patrimonio contienen semánticas muy amplias, que establecen grandes posibilidades de desarrollo en sus relaciones, aunque simultáneamente éstas requieren concreciones suficientes para hacerlas viables en términos legales y de gestión. La condición primaria para considerar el paisaje como patrimonio (En su sentido más amplio de herencia colectiva) reside en su valoración social y en la aceptación de que, como señala la CEP, es un “componente esencial del espacio vivido”. ZOIDO NARANJO, Florencio (2004): “El paisaje, patrimonio público y recurso para la mejora de la democracia”. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla, Año XII, nº 50, p. 68.



Fig. 3. Cultivo de tabaco en la Vega de Granada. Ejemplo de la transformación que han conocido determinadas zonas de la Vega de Granada que actualmente están sometidas a una enorme presión por el crecimiento de la ciudad.

buscan una trascendencia que les permita romper con la rutina y alcanzar una serie de satisfacciones que van desde las meramente físicas hasta las psicológicas.

En este sentido tenemos que considerar el cada vez más alto nivel cultural de quienes viajan, exigiendo aspectos complementarios que aumentan las posibilidades de una oferta hasta ahora pasiva hacia el turismo. Así, las actividades complementarias van más allá de la simple actividad de ocio, y debemos de tener y sopesar la posibilidad de una oferta mayor que incorpore desde parajes resultado y reflejo de la actividad del hombre, hasta monumentos rehabilitados y puestos al servicio de esta nueva demanda, además de salas de exposiciones, centros de interpretación, etc. etc., que de alguna manera impliquen una recuperación de espacios históricos.

En uno u otro sentido, nos encontraremos ante casos que irán desde la oferta aislada de alojamientos a las recuperaciones integradas que ofrecen unas ambientaciones de calidad, en las que se cuidan al máximo los detalles tanto de las viviendas como de los conjuntos urbanos. ¿Cuáles serían por tanto las combinaciones que satisfarían a estos grupos cada vez más numerosos de turistas que buscan en estos destinos alejados de la masificación, unos lugares en los que no solamente quieren descansar durante sus vacaciones? Esta cuestión no resulta fácil de contestar. En este momento los grados de globalización que están convirtiendo nuestros esquemas vitales en algo estándar y repetitivo en cualquier parte del mundo, están exigiendo cada vez más a las ofertas turísticas, unos componentes de autenticidad y singularidad que hagan sus experiencias algo único o al menos enriquecedor para quién las exige y disfruta. Podríamos resumirlos en puntos como un alejamiento de las falsificaciones y estereotipos que afecten a la calidad de la oferta de alojamientos, articulación territorial próxima que permita la posibilidad de conocer el ámbito geográfico en el que se encuentran estas poblaciones, existencias de unas ofertas complementarias dentro de la comarca que enriquezcan las posibilidades de desarrollo lejos de posicionamientos competitivos y restrictivos entre los distintos ayuntamientos implicados, que por ejemplo impidan que dentro de un mismo territorio existan solamente un tipo de museo o centro de interpretación, desarrollo de una programación cultural anual en la que se impliquen todas las administraciones y que sobre todo se conviertan en un reclamo atractivo para los potenciales visitantes. Todo un conjunto de propuestas que no deberían ser más que la punta de lanza de una política cultural dinamiza-

dora que integrara a todos los posibles agentes que estén implicados en ella.

EL ÁMBITO RURAL COMO RECURSO PATRIMONIAL Y LA MUSEALIZACIÓN DEL PAISAJE

Si tuviéramos la posibilidad de observar un mapa de España en el que aparecieran localizados los recursos culturales existentes en nuestro país, veríamos como un alto porcentaje de los mismos se localizan tanto en lo que podríamos considerar ciudades medias, además de en espacios de una clarísima impronta rural, que contrastarían con los urbanos. Es cierto que el estado actual de la cuestión, más que ofrecer una luz para el desarrollo de esas zonas rurales, debería hacernos reflexionar de cuales han de ser los medios que se pueden poner al alcance de las mismas, para evitar un excesivo desarrollo de sus componentes, urbanos, arquitectónicos, etc., además de sopesar su capacidad de carga con el consiguiente análisis de los procesos de deterioro a los que se pueden ver sometidos tanto los entornos en los que se encuentran como los elementos ya existentes y en los que de alguna manera se pueden apreciar ciertos rasgos de ajustado equilibrio entre la conservación y el desarrollo.

Todos estaremos de acuerdo que ante la creciente y ya superada saturación de los destinos tradicionales de turismo, los espacios rurales, ofrecen un ámbito menos explotado y que genera el interés suficiente como para convertirse en destinos transitorios o estables de recepción de visitantes a los que se les puede ofrecer un conjunto de ofertas y servicios que si no distintivas, si se alejan y pueden hacerlo, de las tópicas de sol y playa. Más allá de una simplificación en los elementos que intervienen en el mismo, somos de la opinión de que la reflexión que se ha de hacer respecto a los componentes de la realidad concreta de lo rural, constituyen un ejercicio de aproximación a

una realidad poliédrica que ante todo debe enriquecer las experiencias de los habitantes de estos espacios.

No perdamos de vista que el concepto de rural no encierra necesariamente una idea excluyente respecto a los elementos que se incorporan en su noción, sino más bien al contrario, se dan ejemplos en los que las calidades de los integrantes con los que cuentan como recurso económico superan en ocasiones a los propiamente ofertados por una ciudad y por lo tanto son susceptibles de ser recuperados para disfrute tanto de la sociedad que los atesora como para las visitantes que los quieren apreciar. Calidad ambiental, oferta de restauración buena e incluso un patrimonio inmaterial que conforma una imagen global e integral de lo que puede ser la apreciación del patrimonio.

Peñaranda de Duero, el Burgo de Osma, Peñarroya de Tastavins, Valderrobles, Trujillo, Guadalupe, Combarro, Rubalcaba, La Guardia, Capileira, Pampaneira, Purullena, Cortes, etc., son algunos de los muchos ejemplos en los que la integración del caserío con el medio ambiente, son junto con los monumentos que atesoran, el perfecto ejemplo de cómo en los ámbitos rurales las calidades ambientales a día de hoy son mucho mayores y posiblemente más satisfactorias que las saturadas ofertas de ciudades monumentales que ven como se suceden los problemas de conservación, direccionalidad de los flujos de visitantes, complementación de las ofertas, etc., etc.

Es ello lo que nos lleva a considerar la musealización del paisaje como un complemento a estos elementos, recurso por sí mismo que necesita ser reinterpretado para poder ser acercado a quienes quien conocer las distintas maneras en las que el hombre se ha adaptado a las distintas circunstancias medioambientales, sabiendo dar en cada una de ellas la sabia respuesta a soluciones de ocu-

pación y aprovechamiento del espacio. El Valle del río Gor⁸, o las Alpujarras en Granada, las Médulas en León, las salinas de Añana en Álava, la ruta de los monasterios en Orense, y otros muchos son algunos de los ejemplos en los que el medio geográfico se ha convertido en el protagonista de la activación de recursos endógenos en los que juegan un papel equilibrado los componentes naturales, los arquitectónicos y los humanos.

EL PAPEL VERTEBRADOR DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL

Los casos citados no son más que algunos de los muchos en los que se pueden ver como interviene la arquitectura tradicional como alma, bloque sobre el que se sustentan el resto de actividades que se pueden desarrollar. Ironías de la vida, frente a la arquitectura académica es ahora su representante más humilde la que toma posiciones de determinada y clara responsabilidad en el mantenimiento de los destinos de turismo de muchas zonas de la península. Aunque los ejemplos se pueden llevar al resto de Europa, si es cierto que la valoración de la calidad en la conservación de estos conjuntos depende en cierta medida del estado de conservación de la arquitectura que conforma la totalidad de la población junto con la dispersa, y la relación de ésta con el paisaje, en una suerte de unión albertiana del todo con las partes y de éstas con el todo, de tal manera que la adhesión o sustracción de una de ellas no afecte al conjunto.

Ya defendíamos en nuestra tesis doctoral, que el valor incluso de los entornos de los bienes inmuebles venía determinada por la calidad de la arquitectura y espacios abiertos que confor-

maban sus límites, de la misma manera que en estos ámbitos urbanos, cuando se cuenta con edificios de singular interés, dicha delimitación resulta innecesaria al ser el propio caserío el que determina la calidad ambiental de la que disfruta el monumento⁹. En ese sentido, ¿no sería justo incorporar a ese conjunto que lo envuelve como participe de tan destacada distinción?, ya que si somos realistas el monumento en sí no es nada sin el entramado urbano y el caserío adyacente.

Son muchos los planteamientos que de un modo u otro permiten reflexionar acerca de la conversión de la arquitectura tradicional como exponente claro de unas políticas de desarrollo en las que se convierte en el punto de referencia, la piedra angular en torno a la cual gravitan las acciones de dinamización que de una manera u otra están en la base de incipiente despegue económico y de desarrollo de determinadas zonas de la península.

AGENTES QUE INTERVIENEN EN EL INCREMENTO DE LAS ACTIVIDADES ECONÓMICAS EN EL MEDIO RURAL

Sin duda alguna, los agentes que intervienen en la definición de las políticas encaminadas a proporcionar un incremento en las actividades económicas dentro del ámbito rural, participarían tanto de lo público como de lo privado, mostrando de esta manera que todas y cada una de las acciones que se proyecten han de contar con el beneplácito de todos los agentes que intervienen en estas acciones de dinamización.

Los poderes públicos, no cabe la menor duda que desde los gobiernos autonómicos, pasando por las diputaciones y llegando al último escalafón de los ayuntamientos, son los partícipes más activos

⁸ El caso del Parque megalítico del río Gor, es uno de los ejemplos más avanzados de la coordinación a la que se puede llegar tanto por lo que a la colaboración que entre las distintas administraciones se puede llegar a alcanzar, como a la implicación que de la sociedad se puede tener. En uno y otro caso el resultado es un proyecto en el que se aúna la conservación del entorno, como su explotación sostenible como recurso además de servir como elemento de cohesión de las distintas localidades que en él se localizan. AA.VV. (2001): *Parque megalítico del Mediterráneo. Proyecto transnacional*, Lider Comarca de Guadix, Guadix.

⁹ SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel (2004): *Poblamiento y arquitectura tradicional en Granada. Patrimonio de las comarcas de Guadix, Baza y Tierras de Huéscar*, Universidad, Granada.

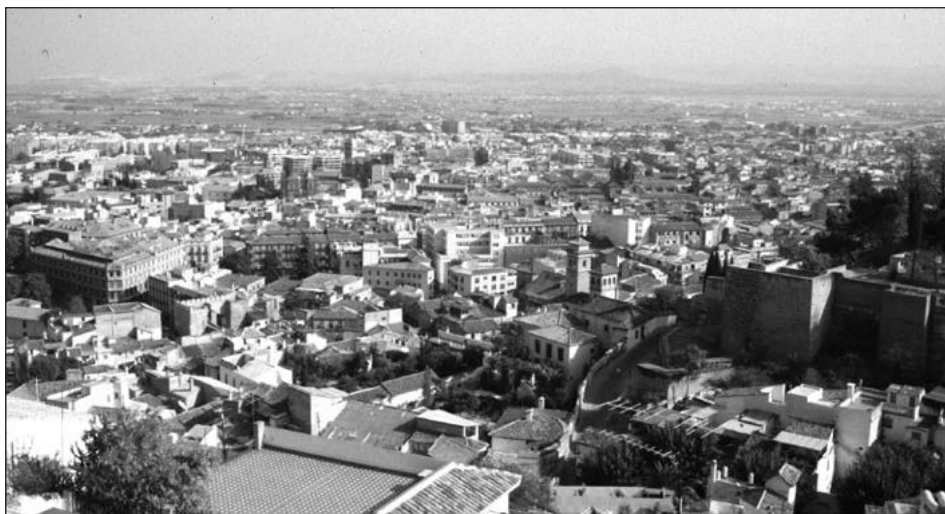


Fig. 4. Granada. Ejemplo de crecimiento urbano que prácticamente ha eliminado todo su entorno natural y modificado altamente el paisaje característico de Vega que la rodeaba.

en las políticas de regeneración encaminadas a un desarrollo sostenible en el que el aprovechamiento de los recursos endógenos implique una conservación del medio ambiente, tanto más beneficioso para sus habitantes como por el valor añadido que implica desde el punto de vista de la consecución de una imagen de calidad para el visitante de fuera. Esta claro que cada uno de los proyectos sobre los que se actúe necesita de la implicación y complementación de cada una de las administraciones reseñadas, y en el mejor de los casos de las europeas que con los aportes de fondos estructurales, suponen el aldabonazo necesario en muchos casos para el despegue o la simple publicidad de zonas que aparecen sumergidas en islas publicitarias sin la más mínima posibilidad de darse a conocer por cuenta propia¹⁰.

El mercado que demanda productos respetuosos con los recursos naturales, se convierte en el otro pivote sobre el que giran las actividades económicas en el ambiente rural. En este caso, no pode-

mos dejar de destacar la importancia que en este sentido tiene el importante porcentaje de visitantes que llegan a nuestro país y que en última instancia deciden quedarse definitivamente, para en unos casos beneficiarse de la calidad de nuestro clima, a la vez que encontrar en muchos de nuestras poblaciones la el ambiente y la tranquilidad que el desarrollo ha eliminado en sus países de origen. Así habría que rescatar postulados tradicionales que veían en nuestra tierra un destino para un importante número de habitantes de Europa que bien en sus vacaciones o definitivamente tras sus jubilaciones deciden optar por asentarse en España. Un mercado que aportaría un importante complemento a las economías de los municipios elegidos con lo que ello supone de incremento y mejora en los índices de calidad de vida. Para ello el control de la contaminación acústica, visual, etc., es fundamental, así como el necesario desarrollo de legislaciones que regulen la aparición y desarrollo de estos elementos.

¹⁰ Esta claro que la defensa del patrimonio en líneas generales y sobre todo por lo que respecta al ubicado en ámbitos rurales, corren un enorme riesgo que se puede contrarrestar con la participación de agentes diversos como las instituciones, residentes, usuarios, clientes, grupos económicos, ecologistas, asociaciones de vecinos, etc., en un trabajo en común dentro del cual, la concienciación de los que disfrutan del mismo directamente es la principal de todas.

Si aceptamos la definición de turismo rural como aquella actividad que: "...se basa en la existencia de unos recursos (naturales, culturales, etnológicos o populares y de infraestructuras) a partir de los cuales se pueden desarrollar una serie de actividades...", obviamente las potencialidades a desarrollar serán aquellas en las que se produzca una estrecha interrelación entre desarrollo y conservación, en una búsqueda de un equilibrio que por lo incipiente del fenómeno permite tomar las precauciones necesarias para que se ejecute de la manera más respetuosa posible.

En ese caso un repaso a las carencias de los destinos de nuestro turismo de interior podremos de alguna forma inicial, poder extraer unas primeras conclusiones acerca del estado actual de la cuestión. En ningún caso son las únicas y por supuesto las únicamente culpables de todo este proceso del que venimos hablando.

Por lo que respecta a la carencia de pernoctaciones en estos núcleos, es obvio pensar que se trata de destinos esporádicos a los que se accede desde núcleos importantes de población próximos. Esta tendencia se está erradicando gracias a la creación de plazas de alojamiento en muchos de estos lugares que están al menos permitiendo que los visitantes se planteen la estancia de más de un día ya sea en alojamientos hoteleros, campings o casas y complejos rurales que en unos casos más regularizados que en otros, están solventando este problema. En todos los ejemplos que se pueden analizar, las calidades de los mismos son discutibles en un alto porcentaje, pero sí es evidente que en todos ellos, la interrelación y el respeto con el enclave en el que se ubican es un aspecto que se valora en un alto porcentaje.

Ello, evidentemente intenta subsanar la falta de una infraestructura hotelera que en muchos casos se ve sustituida por complejos de arquitectura tradicional que hacen las veces de alojamientos de alto nivel.

Por lo que respecta a esta nota es cierto que en muchos de los casos nos encontramos con una mala conservación de los cascos históricos y una falta de adaptación por parte de la población local a recibir visitantes de una manera continuada y permanente en el tiempo. En lo que concierne a los ejemplos de la arquitectura tradicional los casos se mueven claramente por los opuestos de una tabla de valoración en la que la norma es un claro desequilibrio entre la calidad de los inmuebles y espacios urbanos que atesora una determinada localidad, y la concienciación que parte de la población que los habita, tiene de ellos. No son extraños los casos en los que se producen, como el la comarca granadina del Valle de Lecrín, o localidades como la almeriense de Mojácar, una inquietante adquisición de inmuebles de carácter tradicional por parte de inmobiliarias extranjeras que venden en sus países de origen estas viviendas a clientes de un alto poder adquisitivo que las adquieren por muy razonables precios, para posteriormente transformarlas en viviendas secundarias. Cuando la localidad elegida cuenta con unas normas subsidiarias lo suficientemente desarrolladas los casos de rururbanización de los ámbitos rurales son controlables, mientras que en aquellas otras en las que la legislación apenas si llega a unas mínimas ordenanzas municipales, la libertad y la impunidad queda en manos del gusto de los habitantes o nuevos inquilinos que dispondrán de toda la libertad para diseñar la nueva fachada de la localidad.

Distinto sería el caso de una más que preocupante falta de actividades complementarias, lo que podríamos considerar el *micro-recurso cultural* valorado *in situ*. En este caso es obvio que en la actualidad muchas de las poblaciones que se quieren ofertar como destinos de descanso en ámbitos rurales deben disponer de una oferta complementaria, que no dejaría de ser una nueva posibilidad de fuente de ingreso a la misma.



Fig. 5. Los Tajos de Alhama. Granada. Pueden ser tomados como ejemplo, junto con otros de la provincia de Granada, de relación equilibrada entre naturaleza e intervención humana.

EL PAPEL DEL PAISAJE Y EL MEDIO RURAL

Aquí es donde juega un papel destacado el paisaje como espacio en el que se emplaza el recurso a explotar, alcanzando esa idea al mismo y por lo tanto haciéndolo protagonista del desarrollo local. Ese concepto del medio rural como recurso, se convierte en tal a partir de que se valora su utilidad, tanto para el visitante como para el habitante. De esta manera elementos como la capacidad de carga física, psicológica y ecológica por un lado, junto a la problemática de la conservación y el uso recreativo por otro, plantean la posibilidad de llegar a la musealización del paisaje impidiendo de esta manera su deterioro.

No es extraño considerar que a la hora de adentrarnos en el estudio del papel que puede jugar el paisaje como recurso económico, entre en conflicto con el aprovechamiento que del mismo pueden hacer las gentes que lo habitan. El paisaje como el aspecto visible y perceptible del espacio, juega un papel importante dentro de los desarrollos de las ofertas de promoción de estos territorios. Más allá de la materialidad del mismo, este conjunto de

espacios implica una serie de valores que no hacen más que enriquecer el conocimiento de estas zonas. Podríamos valorar, como siempre se ha hecho, la diferencia existente entre las ciudades llanas y las desarrolladas en relieves montañosos. En las primeras las posibilidades de unas percepciones panorámicas se reducen a la mínima expresión sólo subsanada por recursos artificiales que de alguna manera suplen una carencia de la que se es consciente, complementando claramente la oferta existente. En cambio las ciudades ubicadas en laderas de montaña en las que parte de su urbanismo se desarrolla en altura, podemos entender que uno de sus atractivos sean las panorámicas que del conjunto de la ciudad se ofrecen desde los mismos.

En el caso de los ámbitos rurales, podríamos añadir que estas experiencias incluso se ven enriquecidas por la existencia de otra serie de valores que en el caso de las ciudades, han desaparecido. En el caso de los paisajes rurales, su percepción implica, una experiencia sensorial, cognición, evaluación o preferencia. En definitiva un conjunto de símbolos, que no son más que el resultado de una presencia humana en la zona

que ha ido modelando todo cuanto alrededor de la población entraba dentro de su espacio vital de desarrollo. De alguna manera podríamos decir que en la percepción de un determinado paisaje se solapan distintos niveles que irían desde los meramente materiales y espaciales a los simbólicos, creando en líneas generales una percepción del mismo en el que juega un papel importantísimo la propia historia del lugar.

Es precisamente el paisaje uno de los recursos que más se están explotando en algunas poblaciones, que han visto como una articulación del territorio en base a los hitos culturales del mismo permiten ampliar la oferta de simple alojamiento o visita esencialmente monumental que se puede realizar a una zona. La ruta de los molinos, la de las fortalezas o incluso la de los santuarios no son más que un eslabón en una cadena que conforme se van consolidando las posibilidades turísticas de una región, más definición adquieren.

Ello incluso conlleva una toma de concienciación por parte de quién desarrolla los programas de dinamización de estos territorios al considerar la diferente percepción que existe entre un urbanita y un campesino, e incluso entre urbanitas. Dentro de ello juega un papel importante la valoración estética del paisaje, la cual obviamente ni siquiera es la misma entre los visitantes.

Eso es lo que obliga a trabajar a distintos ritmos y con distintas perspectivas dentro de la idea de valoración conjunta del mismo. Está claro que la imagen que ha de tener un campesino del medio en el que ha trabajado durante la totalidad de su vida, no es ya la del espacio vital del cual dependía de una manera estrecha para su existencia, sino como el resultado de una evolución que conllevaba la transmisión de saberes de padres a hijos y que en la actualidad permite no sólo la conservación de la naturaleza, sino la consecución de una imagen valorada por aquellos que se han criado

ajenos a esa realidad, pero que en la actualidad valoran por sus componentes de sostenibilidad que tan presentes están. Esta cuestión se ha desarrollado notablemente dentro de las planificaciones de los Parques Naturales, en las que se contemplan la conservación de sistemas tradicionales de cultivo de la tierra para mantener una calidad ambiental y una explotación adecuada de los recursos naturales de un determinado territorio, caso por ejemplo del Parque de Cazorla, Segura y las Villas.

CONCLUSIONES: EL TURISMO RURAL COMO ACTIVIDAD DE BAJO IMPACTO

Precisamente el aprovechamiento de los recursos existentes, así como de las infraestructuras con las que se cuentan implican una mejor adaptación de los mismos para llevar a cabo actividades al aire libre, de escasa contaminación, reducida masificación, contacto directo con la Naturaleza y posibilidades de practicar nuevas actividades.

En este sentido los tipos de turismo rural se pueden clasificar en Agroturismo, es decir el alojamiento en granjas o casas rurales en producción. Turismo ecológico, que desarrolla actividades en el medio ambiente, teniendo a la Naturaleza como fin último. El Turismo deportivo y finalmente el Turismo cultural y etnológico.

Por último podríamos resumir las características del turista cultural como aquel que no realiza un viaje sin más sino que lo planifica. Para el que lo económico es secundario, busca relación calidad-precio. Es un viajero sensible a la calidad, exactitud de la información, respeto al paisaje y el entorno, contaminación acústica y estética. Una persona que entiende el turismo cultural como la oferta de recursos históricos, arqueológicos, artísticos, gastronómicos y etnográficos, integrados en un espacio que se le ofrece como medio para un mejor conocimiento de un lugar concreto.

LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO EN MÉXICO D. F. LA CONSERVACIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL SIGLO XX

Ana Souto Galván

1. INTRODUCCIÓN. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

La conservación de la identidad en el siglo XX en la República mexicana y especialmente en la Ciudad de México es una consecuencia directa del fenómeno de construcción de la misma que se desarrolló entre los años 1920 y 1950. Al término de la Revolución se recuperan los empeños de construcción nacional truncados por el afrancesado estilo arquitectónico subvencionado por el gobierno del Porfirato.

Entre 1920 y 1940 se sucederán los intentos de manifestar una identidad nacional en la arquitectura contemporánea mexicana. Estos ensayos serán la respuesta a un proyecto político respaldado por el grupo en el poder. De ahí que cada presidente del gobierno intentara imponer su particular visión de la identidad y su consiguiente plasmación arquitectónica.

El primer intento gubernamental posrevolucionario se basó en los modelos coloniales, adaptados a las nuevas exigencias modernas, para crear una expresión contemporánea de la identidad en clave neocolonial. Sin embargo, este proyecto se vio desplazado no sólo por el cambio de presidente, sino también porque desde el mismo seno de los crea-

dores este estilo se reveló como anacrónico para la sociedad posrevolucionaria.

En la década de los veinte surgen con fuerza tres nuevos estilos arquitectónicos que en ocasiones se solapan en el tiempo. En primer lugar, se recuperan las raíces indígenas como elementos fundamentales sobre los que construir y representar la identidad del nuevo y moderno México. De nuevo, este estilo neointígena se resuelve como otra manifestación ajena a la realidad de un país en los albores del siglo XX.

Más cercanos a esa realidad serán los estilos *art dèco* y funcionalista. El primero es la respuesta a una burguesía que quiere mostrar su poder económico y social a los demás. El segundo será también la respuesta a un grupo social, en este caso proletario, reclamado desde un gobierno de orientación socialista. El funcionalismo buscará ampliar los horizontes de la arquitectura y llevarlos a todos los confines de la República gracias a los bajos costes de la construcción con hormigón.

Sin embargo, el funcionalismo radical estaba desnudo. No acogía en sus formas ningún elemento que reflejara la identidad de su país, de su pueblo. Así, a principios de los años cincuenta encontramos dos iniciativas paralelas que procuran recuperar y dar una forma verdadera a la identidad en la arquitectura contemporánea mexicana. Por un lado,

la arquitectura de promoción privada de Luis Barragán, y por otro lado, el impulso de la arquitectura pública materializada en la magna empresa de Ciudad Universitaria.

Ambos esfuerzos se basaban en ideales comunes, proyectar el alma genuina mexicana en la arquitectura, siempre en clave moderna. El resultado de la suma de los valores vernáculos y contemporáneos fue una arquitectura, por fin, mexicana y al mismo tiempo contemporánea.

2. LA CONSERVACIÓN DE LA IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA MEXICANA. ARQUITECTURA EX NOVO Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

A partir de los años cincuenta nos encontramos con un proceso emanado de esta construcción ya consumada de la identidad en la arquitectura mexicana. Una vez construida, lo importante era poder mantenerla, conservarla. En la arquitectura *ex novo* esta idea se mantendrá viva al recuperar los modelos tanto prehispánicos como coloniales como un punto de referencia para la inspiración. Ya no se trata de copiar, sino de valerse de aquellos ejemplos como fuente de inspiración.

Las arquitecturas, por ejemplo, de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky se desarrollarán siguiendo estas directrices: entendiendo la grandeza y espacialidad prehispánicas como “invariantes castizos” de la arquitectura mexicana. En la misma línea se resolverán los espacios públicos creados por Pedro Ramírez Vázquez, siendo el Museo Nacional de Antropología e Historia el edificio en el que culmina esa “conservación” de la identidad en la arquitectura contemporánea mexicana.

En las décadas de los ochenta, y fundamentalmente en los noventa, el go-

bierno en México pretende demostrar que el país está al mismo nivel que la potencia vecina, motivo por el cual la arquitectura High Tech hará su aparición en escena. Modernidad, pero siempre conservando la esencia mexicana.

Si en la arquitectura *ex novo* el proceso de conservación de la identidad es palpable en la segunda mitad del siglo XX, en la arquitectura de rehabilitación este impulso será notable sólo a partir de la década de los setenta. La explicación es muy simple. Las leyes que avalan y protegen los trabajos de conservación del patrimonio se habían quedado obsoletas. La *Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural* había sido aprobada en 1934, y no había sido actualizada conforme a las nuevas teorías expresadas en la *Carta de Venecia* de 1964, impulsada por el teórico italiano Cesare Brandi¹.

Fue gracias a la *Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas* de 1972 con la que se consiguió enfrentar desde la realidad social y económica del país el problema de la conservación del patrimonio². En lo que respecta a la Ciudad de México, el traslado masivo de población desde el campo a la ciudad implicaba asentamientos irregulares en la zona histórica de la ciudad, degradando así el centro ante la inactividad del gobierno para mejorar las condiciones de vida de los nuevos pobladores de la metrópoli—casi megalópolis—. Por este motivo era crucial que la protección del patrimonio hiciera frente a la nueva situación territorial y social.

Uno de los cambios trascendentales que supondrá la aprobación de esta ley será la actualización del órgano destinado a aplicar las leyes relativas a la conservación. Se trata del Instituto Nacional de Antropología e Historia

¹ Brandi, Cesare (1972): *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, 1994, Madrid.

² Cruz Lara Silva, A. (2002): “Nacionalismo y reconstrucción: notas en torno al desarrollo de los criterios de restauración aplicados a objetos prehispánicos durante el siglo XX en México”, en *13th Triennial Meeting Río de Janeiro*, 22-27 de Septiembre de 2002, ICOM, 2002, United Kingdom, p. 161.

(INAH), fundado en 1939 gracias a la promulgación de la Ley de 1938 bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas³. Sin embargo, entre 1939 y 1972 el INAH se dedicó especialmente a la recuperación de información a través de la investigación y catalogación de los monumentos, mientras que tras la aprobación de la Ley de 1972, su campo de acción se amplió considerablemente, abarcando una actividad mucho más práctica, eso sí, sin olvidar la actividad teórica⁴.

Si la Ley de 1972 supuso sin lugar a dudas un impulso notable en el campo de la restauración, los sismos de 1985 mostraron un nuevo enfoque a la hora de enfrentarse con la restauración del patrimonio en una situación de emergencia. Fue el *Programa de Renovación Habitacional Popular* (PRHP) el que tomó la iniciativa provocando importantes polémicas al proponer, frente al tradicional concepto de restauración, el nuevo proyecto de rehabilitación⁵.

Los sismos que asolaron la Ciudad de México por dos días consecutivos (19 y 20 de Septiembre de 1985) provocaron graves daños estructurales en los edificios que se encontraban en el centro histórico. El problema fundamental era dar de nuevo cabida a la gente que había perdido sus casas o que podían correr importantes riesgos si se quedaban en los edificios dañados en sus estructuras.

Sin embargo, el problema se agravó al descubrir que no sólo había que trabajar sobre las doscientas cincuenta hectáreas afectadas, sino que se trataba de edificios que, en muchas ocasiones, alojaban las

viviendas de familias hacinadas en espacios insalubres en los que no existían las medidas higiénicas mínimas.

Con el PRHP se asistió a un cambio sin precedentes en la restauración mexicana. Se pasó de convertir monumentos históricos en enclaves culturales a mejorar las condiciones de las personas que las habitan. Se pasó de un concepto purista de la restauración a responder a una demanda social muy fuerte⁶. Así, con este Programa y los fondos económicos y los decretos presidenciales que lo respaldaban, se vendieron las viviendas rehabilitadas a través de créditos blandos a los inquilinos que las habitaban antes de los sismos⁷. Fue tal la trascendencia de este evento que fue acreedor del Premio Sir Robert Matthew, que otorga la Unión Internacional de Arquitectos cada tres años⁸.

Sin embargo, lo que nos interesa subrayar en esta comunicación es la importancia del concepto de la restauración tradicional de los monumentos, tal y como se viene entendiendo desde la época en que Riegl escribiera *El culto moderno a los monumentos*. Es decir, confiriendo a los edificios un valor añadido al arquitectónico, ya que en ellos se encierran valores tan importantes como la historia o la identidad.

3. RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN.

INICIATIVAS PÚBLICAS Y PRIVADAS

En el caso de la Ciudad de México queremos destacar dos tipos de operaciones relativas a la conservación del patrimonio. En primer lugar, la restaura-

³ Olivé Negrete, J.C. (1995): *INAH, Una historia*, CONACULTA, 1995, México, p. 33.

⁴ Espinosa, Agustín. (1995): en *INAH, Una historia, opus cit*, p. 277.

⁵ Isaac Basso, A., Hernández Ángeles, A. (1988): "Rehabilitación de monumentos históricos", en VV.AA. *La rehabilitación de la vivienda: una alternativa para la conservación de los centros históricos*, Colección Divulgación, INAH, México, 1988, p. 61.

⁶ Paz Arellano, P. (1988): "El Programa de Renovación Habitacional Popular y la rehabilitación de monumentos históricos", en VV.AA. *La rehabilitación de la vivienda: una alternativa para la conservación de los centros históricos*, INAH, 1988, México, p. 29.

⁷ Ortiz Lajous, J., González pozo, A. (1989): "México después de 1985: recuperación de vivienda en zonas históricas", en *ICOMOS Information*, Julio-Septiembre 1989, N° 3, p. 9.

⁸ *Ibidem*, p. 11.

ción de dos monumentos fundamentales a la hora de elaborar la identidad mexicana. Se trata del Templo Mayor azteca y de la Catedral Metropolitana. Este tipo de actuaciones responden fundamentalmente a la necesidad de conservar y mantener los pilares sobre los que se basa la identidad no sólo de la Ciudad de México, sino también de toda la República mexicana.

Por otro lado, cabe destacar otras actuaciones realizadas en aras de ofrecer un rostro más agradable al turismo, un rostro ajeno a los peligros que encierra una ciudad del tamaño y condición de la Ciudad de México. Estos proyectos han sido desarrollados desde los ámbitos tanto público como privado, demostrando que el interés por el patrimonio es general. En este caso los ejemplos a desarrollar serán, desde la iniciativa privada, el proyecto *Échame una manita*, y desde la pública, con ayuda de la inversión privada, los proyectos del Centro Histórico y de la Alameda.

a) *La restauración del Templo Mayor y de la Catedral Metropolitana. Iniciativa pública*

Como ya adelantamos, la restauración del Templo Mayor y de la Catedral Metropolitana responde a la intención de mantener y conservar en dichos monumentos la identidad del pueblo mexicano. La identidad mexicana, en nuestra opinión, a pesar de lo polémica que pueda resultar esta aseveración —hay autores que niegan la existencia de la identidad, mientras que otros simplemente consideran que es imposible configurar una identidad en un país que se consolida sobre las bases de una conquista— es mestiza. Es decir, bebe de los primigenios orígenes que se remontan no ya a la cultura azteca sino a la olmeca, madre de todas las culturas mesoamericanas. Pero inevi-



Fig. 1. Templo Mayor.

tablemente también se ve impregnada por las tradiciones españolas impuestas desde el año 1521 hasta 1810, fecha de la Independencia.

Por este motivo, conservar los monumentos más característicos de ambas culturas no hace sino reforzar, de nuevo, el sincretismo que caracteriza México. Además, ambas obras se encuentran separadas por muy pocos metros ya que la Catedral se impone sobre la antigua ciudad mexicana del mismo modo que la religión, la lengua y la tradición españolas se impusieron sobre la cultura azteca.

Sin embargo, la recuperación de los restos del Templo Mayor supuso el origen de una gran polémica⁹. No sólo en relación con la identidad sino también en lo que se refiere a las propias teorías de restauración. El proyecto fue dirigido por el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma entre los años 1978 y 1982 (Fig. 1). En realidad la base de la polémica era la misma en ambos ámbitos: se debía preservar la ciudad colonial o se debía recuperar uno de los templos más relevantes del mundo azteca, arrasado por los españoles durante la Conquista.

Finalmente, venció la segunda opción¹⁰. Pero esta decisión estuvo amparada por la inexistencia de la protección legal del patrimonio. El proyecto, de 1978, pudo permitirse ciertas libertades gracias a que, a pesar de que ya exis-

⁹ Segarra Lagunas, M.M. (1992): "Algunas causas del deterioro en los centros históricos mexicanos", en VV.AA., *La restauración en Italia- Il restauro in Mexico*, UNAM, 1992, México, p. 186.

¹⁰ Matos Moctezuma, E. (1988): *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*, CONACULTA, 1988, México, p. 133.

tían tanto la Carta de Venecia como la LFMZA de 1972, no existió, legalmente, la protección de los monumentos sino hasta 1980, gracias al Decreto presidencial del 9 de abril de 1980, que delimitaba la protección de todos los monumentos que se encontraran dentro de la zona histórica¹¹.

Al margen de la polémica, lo que sí es evidente es que todavía no ha sido resuelto el problema urbano en el que se inscribe el espacio arqueológico de los restos del Templo Mayor. Y esto influye notablemente en la percepción de la ciudad, sobre todo desde el punto de vista del turismo, parte fundamental de las ciudades históricas, así como de los propios ciudadanos que sufren problemas de tráfico tanto rodado como peatonal.

En cualquier caso, cabe destacar el gran acierto del Museo de Sitio del Templo Mayor, obra de gran sutilidad para con el entorno urbano, realizado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Además, es necesario añadir que ya existe un proyecto que se desarrollará enfrente del Templo Mayor, y que pretende solucionar los problemas ya citados que rodean este entorno histórico¹².

El otro gran proyecto de restauración de un monumento en aras de mantener la identidad nacional es la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (Fig. 2). Realmente ésta es una de las pocas obras que llevan en restauración desde sus mismos orígenes. El gran problema de la Catedral no fue precisamente la destrucción por parte de conquistadores, sino todo lo contrario. El hecho de imponerse sobre la antigua Tenochtitlán y sus canales supuso su hundimiento desde las primeras obras de cimentación. Se podría considerar como una suerte de “venganza de Moctezuma”. A pesar de que su historia sufriera tantos ava-



Fig. 2. Catedral y Sagrario Metropolitanos.

tares, hundimientos, inundaciones, derrumbamientos, etc., la verdad es que los problemas más graves han surgido fundamentalmente en el siglo XX.

El centro histórico de la Ciudad de México descansa sobre el antiguo lago de Texcoco, sobre el que se asentaba la antigua Tenochtitlán. Los conquistadores y sucesivos virreyes trataron de luchar contra el lago, desecándolo. Este proceso provocó la inestabilidad de los cimientos y el consecuente hundimiento de la ciudad. A partir del siglo XX surge la necesidad –a un nivel extraordinariamente superior a la media histórica– de abastecer de agua a la ciudad. Y la solución fue y sigue siendo la extracción de los mantos acuíferos del subsuelo.

Este proceso, unido a las obras del transporte subterráneo metropolitano (el “metro”) provocó el hundimiento diferencial de la Catedral a una velocidad excesiva –cuarenta centímetros al año frente a la media de siete centímetros anuales en las décadas anteriores del siglo XX–. Al ser diferencial, el hundimiento provocaba el resquebrajamiento de las estructuras, tanto de los muros como de las cubiertas¹³.

La solución más acertada para resolver el problema fue reforzar las capas del subsuelo más profundo y al mismo tiempo descender las partes más altas de

¹¹ Olivé Negrete, J.C. (1995): *INAH, Una historia*, CONACULTA, 1995, México, p. 62.

¹² Sánchez, F y J. (2000): “Proyecto ganador del concurso Casa de las Ajaracas”, *Bitácora*, nº3, Verano, 2000, pp. 46-51.

¹³ VV.AA. (2003): *proceso de corrección geométrica y rehabilitación de la Catedral y Sagrario Metropolitanos*, CONACULTA, 2003, México, p.9.

las estructuras para conseguir así que el hundimiento del edificio sea equilibrado, y así no afecte a las estructuras¹⁴.

b) Proyectos *Échame una manita*, Centro histórico y Alameda. Iniciativa privada y pública con apoyo de la inversión privada.

En este apartado podemos observar cómo se está regenerando la ciudad, no sólo por motivos ligados al turismo, sino fundamentalmente para recuperar el centro histórico para los ciudadanos del Distrito Federal. Si la degradación del centro histórico se debe a diversos motivos (desde la congelación de las rentas en los años cuarenta, a la reubicación de la Universidad en las afueras, o la destrucción que supusieron los sismos de 1985), cabe destacar que en los últimos años la suma de estos problemas se plasmó en un deterioro total de las viviendas, negocios, monumentos, etc., que se vieron sumidos en el mundo del ambulantaje diurno y del vacío nocturno.

Desde 1991 se vienen desarrollando diversos proyectos que pretenden recuperar el valor de uno de los centros históricos más bellos e importantes de América Latina. El primero que queremos destacar se refiere al programa de conservación del Centro Histórico conocido como *Échame una manita*. Es el resultado de un organismo privado, el Fideicomiso del Centro Histórico, que se convertiría en público en el año 2002.

El proyecto se desarrolló bajo el gobierno de Carlos Salinas de Gortari entre los años 1991 y 1994. Así, en cuatro años se actuó sobre más de seiscientos inmuebles, siendo los ejemplos más interesantes, entre otros, el Museo José Luis Cuevas, el Club de Banqueros o el Museo de San Ildefonso¹⁵.

En este caso nos referiremos a dos casos opuestos a la hora de enfrentarse con el patrimonio histórico. El Museo de José Luis Cuevas es uno de los edi-



Fig. 3. Museo José Luis Cuevas.

ficios mejor resueltos de la Ciudad de México ya que se mantiene la estructura conventual original, a la que se ha modificado sensiblemente para poder acoger la colección del artista mexicano (Fig. 3). Sin embargo, y a pesar del acertado proyecto de Alejandro Rivadeneyra, es lamentable comprobar el nulo impacto del mismo en las calles aledañas.

Una de las razones que impulsan al gobierno y a las entidades privadas a la restauración o rehabilitación de los monumentos es precisamente el impacto que pueda ocasionar sobre los alrededores del mismo. Ya no se trata solamente de un edificio rehabilitado, de nuevo en uso, sino que se trata además de un centro cultural que invita a la regeneración de los usos de la ciudad. Sin embargo, ni este museo, ni el Centro de Arte X-Teresa, ni el Museo de San Ildefonso, ni otros museos también instalados en monumentos del centro histórico han conseguido rehabilitar, con su presencia, el entorno que los acoge.

Por otro lado, en el caso del Club de Banqueros -proyecto diseñado por Ricardo Legorreta- las intenciones de la rehabilitación no implicaban necesariamente un impacto urbano más allá de la fachada, entre otras cosas por su carácter privado. El Club de Banqueros se instala sobre el antiguo Colegio para niñas indígenas, edificio que se remonta al siglo XVI (Fig. 4). De estructura conventual,

¹⁴ *Ibidem*, p. 25-28.

¹⁵ <http://www.cyp.org.mx/chcm/echame.html>.



Fig. 4. Club de Banqueros.

el orden del colegio se establece en torno al claustro central. Tras numerosas modificaciones, fundamentalmente a lo largo del siglo XX, el Club de Banqueros, que había perdido su sede debido a los sismos de 1985, decide comprar el predio y adecuarlo como sede de actos sociales del mismo.

El arquitecto se deja llevar por los requerimientos de los banqueros, obviando en ocasiones las imposiciones del INAH, y perjudicando así seriamente la estructura histórica en su esencia arquitectónica. Concentrándonos en el claustro del edificio podemos observar cómo no se ha recuperado la escalera que se escondía tras una triple arcada y que unía ambos niveles del edificio. La solución del acceso a los pisos superiores se sirvió de un ascensor de cristal, de estructura vista en el claustro. Evidentemente este hecho provocó la reclamación por parte de los arquitectos del INAH, que fueron silenciados por la ilusión que las novias y novios tienen depositados en la entrada cinematográfica al claustro a través de este ascensor.

En otro orden de actuaciones se encuentran los proyectos del Centro histórico y de la Alameda, ambos gestionados por una coalición de intereses privados y públicos. Dichos proyectos se han desarrollado en los últimos años y se han convertido en ejemplos contundentes de la posibilidad de mejorar la situación de la Ciudad de México.

El Programa para la *Rehabilitación del Centro Histórico de la Ciudad de México* (Fig. 5) ha sido llevado a cabo por el



Fig. 5. Calle Tacuba. Centro histórico de la Ciudad de México.

Fideicomiso de la Ciudad de México (organismo público en este momento), el Sistema de Aguas de la Ciudad de México, la Dirección de Alumbrado Público de la Dirección General de Servicios Urbanos, TELMEX y Luz y Fuerza del Centro¹⁶.

Han sido dos años de intenso trabajo durante los cuales se ha actuado sobre nueve kilómetros cuadrados de reto... y de problemas a solucionar: ambulante, recolección de basura, seguridad pública, hundimiento diferencial de ocho centímetros por año, obsoletos reglamentos fiscales y urbanísticos, y una vialidad caótica donde trescientos cincuenta mil vehículos Cruzan el Zócalo, cuando solo ciento veinticinco mil lo tienen como destino.

Rescate a corazón abierto.

Con sus calles destripadas y a cielo abierto, como una operación al miocardio, el programa piloto se abocó a rescatar trece calles y seiscientos quince inmuebles. Esa adecuación arquitectónica se ha centrado en fachadas e iluminación, en nuevas banquetas y arroyos vehiculares. Todas las fachadas han sido remozadas, lavadas con agua a presión y pintadas en tonos pastel. Se está puliendo la cantera y el tezontle¹⁷.

Dentro del mismo proyecto se engloba otro especialmente dedicado a la recalificación de la vivienda. En este caso,

¹⁶ <http://www.centrohistorico.df.gob.mx>.

¹⁷ http://www.go2mexicocity.com/?page=articles/centro_historico.php.



Fig. 6. Plaza Benito Juárez.

el programa está siendo dirigido por la Fundación TELMEX, con Adrián Pandal al frente, buscando recuperar el centro histórico para la gente joven, estudiantes, artistas, etc., con vistas a regenerar el ambiente y crear un nuevo “soho chilango” en el Distrito Federal¹⁸.

Si el programa de rehabilitación del centro histórico ha sido y es un impulso trascendental en la historia de la conservación de México, el proyecto Alameda no se queda a la zaga. En este caso volvemos a encontrarnos con una relación fructífera entre los poderes públicos y privados. Sin lugar a dudas hay que destacar tanto en este proyecto como en el anterior a la singular personalidad del millonario empresario mexicano Carlos Slim, dueño de TELMEX e involucrado personalmente en las obras de conservación de su ciudad.

El proyecto Alameda pretende construir un espacio cívico, recreativo y de oficinas públicas que se conocerá como “Plaza Juárez” (Fig. 6). El nuevo proyecto está en manos de Ricardo Legorreta, uno de los mejores arquitectos de México.

En esencia, nos proponemos respetar y rehabilitar el templo de Corpus Christi y, alrededor de la plaza, construir la sede del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, así como otras oficinas públicas y de servicios comerciales y turísticos.

Asimismo, este año se harán importantes obras de mejoramiento en La

Alameda Central. En suma, esta zona volverá a enlazar el trazo histórico entre Paseo de la Reforma y el Zócalo¹⁹.

De nuevo nos encontramos con esfuerzos que pretenden recuperar no sólo la imagen urbana de una ciudad de las características del Distrito Federal, Patrimonio de la Humanidad desde 1987, sino que la protección y conservación del patrimonio van íntimamente unidas a la intención de recuperar la vida de la ciudad.

4. CONCLUSIONES.

Lo que hemos pretendido poner de manifiesto en las páginas anteriores es la importancia cada vez mayor adquirida por la conservación de las ciudades históricas en el mundo actual. A pesar de que la modernidad nos empujaba hacia las afueras o nos elevaba hacia las alturas, al final, siempre faltaba algo. La ciudad histórica es una suerte de álbum familiar en el que reconocemos a nuestros ancestros. Seguramente no deseamos copiarles, pero no por ello es necesario hacerles desaparecer de nuestro presente.

En el caso de la Ciudad de México el pasado que encierran los monumentos nos recuerdan la doble materia de la que esta hecha su identidad. El mundo indígena y el mundo colonial. El resto de los monumentos nos demuestran la riqueza de un tiempo que todavía puede ser reutilizado, como el Museo José Luis Cuevas, conservando los rasgos que mantienen viva su época, incorporando elementos que le permiten sobrevivir.

El Club de Banqueros nos obliga a pensar en la fragilidad de las normas, de las leyes, como ya viéramos en el caso del Templo Mayor. Porque muchas veces, el patrimonio no es sólo un factor relacionado con el turismo o la identidad, sino que puede ser también un elemento exclusivamente económico.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ <http://www.comsoc.df.gob.mx/documentos/2info02.html>

Pero quizá la mejor mezcla sea la que nos proporcionan los últimos ejemplos del Centro histórico y la Alameda. Son proyectos en los que se combinan en acertadas proporciones el dinero, el turismo, la identidad. Además son proyectos que no se centran en edificios concre-

tos, sino que buscan englobar entornos completos, con sus calles, edificios, aceras, iluminación, etc. Quizá sea ésta la mejor forma de mantener ciudades vivas y vividas por sus ciudadanos, evitando que proliferen las ciudades-museo, ciudades sólo vividas por los turistas.



LUGARES COMUNES.
LAS POSTALES TURÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Carmelo Vega
Universidad de La Laguna

Como fenómeno social, económico y cultural, el turismo ha ejercido, desde finales del siglo XIX, una influencia indiscutible en todos los ámbitos de la actividad humana.

Aunque es verdad que hasta hace muy poco tiempo, el hecho turístico interesaba sólo a determinadas áreas de conocimiento (antropología, sociología, economía), lo cierto es que, en las últimas décadas, se ha convertido en un objeto de recreación artística y en un argumento de primer orden para la comprensión de la cultura visual contemporánea. Desde la historia del arte se ha incidido sobre todo en aspectos relacionados con las necesidades y soluciones urbanísticas, y la implantación de tipologías arquitectónicas derivadas de las prácticas turísticas. Sin embargo, conviene no olvidar que el turismo ha sido también una potente industria generadora de imágenes, articuladas fundamentalmente en torno a la difusión de estereotipos, a la definición de modelos de representación y a la consolidación de procesos automáticos de tipificación mediante iconos reiterados de identidad, que han acabado por determinar la base de todos los procesos de fabulación turística de la realidad.

Así, muchos creadores contemporáneos nos proponen —desde la literatura, la pintura, la fotografía o el cine—, una reflexión sobre el turismo y lo turístico como signos críticos o paradójicos del espíritu de nuestro tiempo. Para ello, profundizan en la revisión del origen y del sentido de conceptos tradicionales asociados al viaje y a su variante turística (tránsito, desplazamiento, recorrido, itinerario, mapa, plano, destino, contemplación); rescatan nuevos escenarios para el debate, tales como las formas y las consecuencias de la especulación y la crisis del territorio, la reinención de espacios del ocio y del placer, la afirmación de las experiencias de la banalidad, la globalización de la mirada y la disolución de lo local, la anulación de las distancias, la conversión de la naturaleza y de la historia en espectáculo, la estética de la aglomeración; o, en fin, indagan —como hace el fotógrafo británico Martin Parr en su libro *Small World*¹, o el mexicano Jonathan Hernández en sus instalaciones²— en las particularidades y contradicciones de la figura siempre impugnada del turista.

En los últimos años, la crítica, los museos y la propia historia del arte han empezado a estudiar y a evaluar estas

¹ Parr, Martin (1995): *Small World. A global Photographic Project, 1987-1994*. Dewi Lewis Publishing, Stockport.

² Véase por ejemplo, el catálogo de la exposición *Bon voyage* (2004), realizada en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

aportaciones y revisiones de lo turístico en el contexto de las creaciones visuales contemporáneas. En este sentido quisiera apuntar dos convocatorias recientes que, en el caso español, constituyen un aviso de nuevas líneas de trabajo y manifiestan la complejidad y la riqueza de estos debates. Me refiero, por un lado, al seminario titulado *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, dirigido por el periodista e historiador del arte, Mariano de Santa Ana, que reunió a finales de 2001, en la Fundación César Manrique, en Lanzarote, a un grupo de especialistas con la intención de abordar las propuestas “del arte y de la literatura ante el fenómeno turístico canario”³; y, por otro, a la exposición *Tour-ismos*. La derrota de la disensión, que en el año 2004 pudo contemplarse en la *Fundació Antoni Tàpies*, en Barcelona, comisariada por Nuria Enguita Mayo, Jorge Luis Marzo y Montse Romani, y que fue presentada como “un proyecto de carácter transversal, que vincula[ba] a una serie de personas y colectivos cuyo trabajo en los ámbitos de la geografía, la historia, la sociología, la crítica cultural, las prácticas audiovisuales, la arquitectura, la fotografía, la literatura o el cine, desvela[ba] unas ciertas claves de los mecanismos de representación que el discurso turístico genera, y penetra[ba] en las estrategias sociales, políticas y económicas que hay alrededor de una actividad que, cada vez más, define las relaciones, las imágenes y los espacios de nuestra contemporaneidad”⁴.

Estos dos proyectos han puesto de manifiesto la posibilidad de abordar el fenómeno del turismo desde una perspectiva hasta ahora poco explorada y que tiene que ver, sobre todo, con el análisis de las formas de representación de los lugares y espacios que él mismo crea y potencia.

Sin duda, para alcanzar este propósito resulta siempre muy conveniente acercarse a la literatura sobre el tema elaborada por antropólogos y sociólogos; pero de lo que se trataría ahora sería más bien de redefinir un nuevo ámbito para una lectura del turismo (o de sus imágenes) desde la historia del arte. Una mera aproximación formalista a tales imágenes –aunque interesante para establecer pautas de transformación de tipos y modelos–, carecería de valor sustancial para elaborar un discurso genérico sobre su significado “artístico”. Al contrario, me parece más útil profundizar, por ejemplo, en la formulación del origen y desarrollo de las maneras de concebir e interpretar, sobre todo desde la fotografía, esos espacios que denominamos turísticos. El campo de acción es enorme, pues cubre desde las imágenes publicitarias generadas en las campañas de promoción institucional (carteles, folletos, vídeos, etc.) a los productos salidos de la iniciativa privada (folletos de tour-operadores, revistas de agencias de viaje, etc.), pasando, por supuesto, por las postales turísticas.

¿Qué es una postal turística?, ¿qué hay detrás de estas imágenes despreciadas hasta ahora por su carácter prosaico y funcional?, ¿qué pueden aportar a la historia de las prácticas visuales contemporáneas?

Cualquier respuesta a estos interrogantes está obligada a sortear las reticencias de una disciplina no siempre abierta a considerar e incorporar nuevas materias de estudio fuera de los márgenes convencionales de lo que se considera el campo de acción propio de la historia del arte.

Cuando hablamos de postales turísticas, nos referimos simple y llanamente a un objeto. Una primera descripción del mismo nos puede aportar algunas explicaciones materiales sobre su senti-

³ Los textos de cada una de las intervenciones presentadas en este seminario pueden consultarse en el libro *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones* (2004). Fundación César Manrique, Tegui (Lanzarote). En el seminario participamos, aparte de Mariano de Santa Ana y yo mismo, Gerardo Carreras, Javier Durán, Yaiza Hernández Velásquez, José Manuel Marrero Henríquez, Clara Muñoz, y Luis Roca Arencibia.

⁴ La exposición estuvo abierta desde el 15 de mayo hasta agosto de 2004, y fue un proyecto coproducido por el Forum-Barcelona 2004. En ella participaron 19 autores, utilizando distintos soportes, principalmente la fotografía y el vídeo.

do: se trata de lo que podríamos llamar un doble objeto en la medida en que funciona como objeto/soporte y como objeto/portador. En cuanto soporte, tendríamos que referirnos a unos materiales específicos (papel de alto gramaje), a un formato rectangular, a una estructura básica (el anverso incorpora una imagen; el reverso se dedica al texto y a los datos postales) y a unas dimensiones normalizadas aunque, como toda regla tiene sus excepciones, no será difícil encontrar nuevos diseños, materiales insólitos, curiosas aplicaciones técnicas (troquelados) y propuestas formales (ruptura del formato tradicional) que se apartan de los modelos clásicos.

Por otro lado, hablamos de objeto/portador porque toda postal turística está, como hemos dicho, indisolublemente unida a una imagen —generalmente fotográfica— y a un mensaje. Por eso, podemos también referirnos a ellas, en último término, como un objeto-imagen.

Pero antes de profundizar en sus características como tal imagen, convendría apuntar otra de sus peculiaridades diferenciales: se trata de objetos sin valor o, dicho de otro modo, de escaso valor comercial. Son imágenes baratas que generalmente se identifican con la trivialidad, lo común, lo ordinario y el mal gusto y que se adquieren en lugares poco frecuentados por el historiador del arte para sus investigaciones, es decir, en el kiosco de la esquina o en la tienda de recuerdos turísticos cercana al hotel. Sin embargo, muchas de ellas (por ejemplo, las de finales del siglo XIX y principios del XX) tienen ya un valor histórico añadido y, por lo tanto, han entrado —es decir, se han revalorizado— en los circuitos del coleccionismo y del museo y, con frecuencia, se usan como documentación gráfica en trabajos sobre la geografía o la historia de un determinado lugar.

Así pues, nos enfrentamos a objetos utilitarios, fácilmente asequibles, que se compran para satisfacer lo que podríamos

llamar, una necesidad turística; que tienen una escasa entidad artística, pero, en cambio, un enorme valor como elementos de la cultura visual contemporánea y que se adscriben sin dificultad a lo que algunos denominan la baja cultura.

LUGARES COMUNES

Decimos que una postal turística es un objeto que contiene una imagen y un mensaje. Pero, ¿cuál es el mensaje primario de toda postal? Por un lado, estas imágenes nos hablan de la celebración inconsciente de las ceremonias sistematizadas que generan los propios turistas y, por otro, señalan la afirmación de la singularidad del lugar. ¿A qué tipo de lugar se refieren estas fotografías turísticas? El turismo es una forma de contemplación y de construcción imaginada del territorio objeto del viaje, sobre el que operan modos de conducta y hábitos de percepción particulares, en los que la dinámica de la fotografía adquiere un protagonismo esencial. Así, las postales turísticas sirven como sustitutos de la experiencia de la fotografía, pues simplifican los puntos de vista y nos indican lo que hay que ver y también desde dónde hay que verlo. De esta forma, normalizan la mirada y convierten los paisajes turísticos en un simple catálogo de lugares que se visitan.

Cuando hablamos de las postales como expresión de lugares comunes lo hacemos aludiendo, no sólo al citado carácter común —corriente, ordinario— que las define como objetos de mercado, sino que con ese rótulo, nos referimos también a la interpretación de “lugar común” que desarrolla Marc Augé para intentar definir el concepto de “lugar antropológico”, en el que “las reglas de la residencia que asignan su lugar [al individuo], lo sitúan en una configuración de conjunto de la cual [toda persona] comparte la inscripción en el suelo”. Para Augé, el “lugar antropológico” —como “lugar históri-

co”– conjuga “identidad y relación”, y en él se pueden “reconocer señales”, pues “propone e impone una serie de puntos de referencia”⁵.

ARTEFACTOS DE SEDUCCIÓN

¿Qué nos atrae de los lugares?, ¿qué nos impulsa hacia ellos? La publicidad turística, que adjetiva y marca los lugares con la concisión de sus mensajes (ciudad acogedora, primavera eterna, seguro de sol, el mejor clima del mundo), conjuga hábilmente los verbos del viaje: soñar, pensar, imaginar, sentir, desear, degustar, saborear, comer, descansar, relajar, recuperar, o descubrir, forman parte del vocabulario usual de la literatura propagandística del turismo actual. Así, viajar significa vivir lo imaginado y hacer realidad un sueño en medio del paraíso, integrándonos en una geografía utópica.

Porque la principal tarea del turismo consiste en convencernos de que el paraíso existe, aunque sólo sea en el imaginario colectivo, satisfaciendo la ilusión del lugar perfecto: hablamos entonces de un país inmaterial y abstracto, un territorio del deseo convertido en el escenario ideal de toda “edad de oro”, donde todo es armonía y donde, como escribió Charles Baudelaire en su invitación al viaje, habría que ir “a vivir y a florecer”.

En este sentido, las postales –y, en general, todas las imágenes que produce la factoría mundial del turismo– se transforman en auténticos artefactos de seducción y encantamiento, que nos invitan e incitan al viaje mediante, lo que podríamos llamar, la visualización de una belleza climática. El atractivo del sitio tu-

rístico se articula entonces con apelaciones permanentes al buen tiempo: cielo azul, luminoso, radiante, despejado o con algunas nubes –que proyectan sombras refrescantes– sobre el cuerpo del turista que goza de su tiempo de ocio junto a la playa o la piscina (los placeres del agua, las actividades deportivas, los juegos del amor, las delicias del bronceado), que se entusiasma ante los monumentos, que deambula en medio del campo (disfrutando de los frutos de la tierra) o que se pierde en plena naturaleza⁶.

UNA CARTA ABIERTA

Una vez descritas las postales turísticas como objetos diferenciados, me propongo profundizar algo más en la estrecha interrelación entre la forma y la función que las caracteriza. Una postal turística es, ante todo, una carta, un puente de comunicación que, como una llamada de teléfono, se establece entre quien la envía y quien la recibe.

Se trata, sin embargo, de una carta abierta a la mirada de otros lectores tangenciales (el cartero, los empleados de Correos, los vecinos, la familia, los amigos) que, por el camino, se van añadiendo a su receptor final. Como apunta Ado Kyrou, hay en esta exposición pública del mensaje (de cortesía, de amor, de amistad) un componente de exhibición narcisista, pero también una estrategia de afirmación social y económica de nuestro papel como turistas, de demostración y testimonio de nuestra posición privilegiada frente a los otros (la posibilidad de viajar, el disfrutar de las vacaciones)⁷.

⁵ Augé, Marc (2004): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona.

⁶ El bienestar absoluto es la única consigna posible en el universo del turismo. Por eso, las instituciones y las empresas del sector se empeñan en aminorar la repercusión sobre los lugares turísticos de cualquier noticia relacionada con los efectos de catástrofe naturales (riadas, huracanes, volcanes, terremotos) o convulsiones sociales (delincuencia, alborotos, huelgas, terrorismo). Ante tales circunstancias, se activan las alarmas de autodefensa publicitaria para demostrar que se trata de episodios excepcionales y esporádicos, y que todo está bajo control de las autoridades correspondientes (previsiones meteorológicas, garantías de paz social, medidas de seguridad policial, etc.). A veces, sin embargo, estas situaciones se convierten en reclamo para turistas que buscan territorios de peligro: hablamos entonces de un turismo de riesgo, pero asimilado, sistematizado y reconvertido ya por la industria turística en una fuente de ingresos alternativos.

⁷ Kyrou, Ado (1966): *L'âge d'or de la carte postale*. André Ballaud, París.

Son, además, cartas con mensajes estandarizados (“un cordial saludo desde...”, “kisses from...”, “gros poutous de...”, “greetings from...”, “hello from...”) que sirven, simultáneamente, de saludo y de declaración de afecto desde un lugar casi siempre lejano, y de recordatorio a los demás de la ausencia temporal de quien las escribe. Esos mensajes se expresan siempre mediante una literatura de la urgencia, ya que —motivos de espacio aparte—, están escritos en momentos de ocio y, por lo tanto, son noticias escuetas, precisas, directas y lacónicas que describen los lugares por nosotros (“así es...”, “à la découverte de...”), afirmando lo que nosotros deseamos decir y lo que se espera que nosotros digamos de esos lugares (ciudad encantadora, pueblos pintorescos, paisajes maravillosos, sol espléndido, buen tiempo, temperatura ideal).

Por otro lado, las postales turísticas funcionan como recuerdos de nuestro paso por los lugares visitados, pues las adquirimos, no sólo para enviarlas a los demás, sino también para incorporarlas a nuestra memoria, como la publicidad que algunos viajeros pegan en sus maletas, como las caracolas que recogemos en nuestros paseos por la playa y que guardamos en los bolsillos del tiempo o, en fin, como las fotografías que, después del viaje, añadimos al álbum familiar con el afán de ordenar, para siempre, la experiencia vivida.

AQUÍ ESTOY YO

Esa experiencia del viaje está casi siempre asociada a su inmediata constatación por los otros. En este sentido, utilizamos las postales turísticas como un mecanismo de afirmación pública de nuestra presencia en determinados lugares, ubicando al remitente y al destinatario en sus posiciones correspondientes: el turista-remitente asume su papel como protagonista de la acción, como parecen indicar algunos diseños de postales con

textos (del tipo “aquí estoy yo” o “éste soy yo”) que subrayan la presencia del individuo entre el anonimato de las masas en las playas o en las ciudades turísticas.

El “aquí estoy yo” significa en realidad yo estoy aquí y tú no, es decir, yo disfruto del placer de las vacaciones y, en consecuencia, me ubico en el escenario privilegiado del viaje: me divierto, me distraigo, estoy contento, soy feliz.

El yo turístico en las tarjetas postales es siempre redundante, puesto que se justifica y gira en torno a la presencia, activa o sugerida, del individuo turista. Contrariamente a lo que pueda pensarse, él es uno de los principales protagonistas de estas imágenes, ya que no sólo se editan para su propio consumo, sino que, en sus contenidos, se refieren muchas veces a los espacios y escenarios habituales de la vida turística. Esa reafirmación del ser turista encuentra sus mejores ejemplos en las postales que representan miradores, desde los que el visitante observa el paisaje a sus pies: en ellas se traduce la experiencia turística, como pura contemplación pero también, como auto-contemplación. En el primer caso, el fenómeno turístico es interpretado como un acto organizado de la mirada (se ve el paisaje desde donde hay que verlo); en el segundo, se certifica la complacencia del turista/ espectador que participa del espectáculo del turismo.

CÓMO SON LOS LUGARES

Pero aparte de las alusiones a nuestra experiencia como turistas, las tarjetas postales nos hablan, ante todo, de cómo son los lugares. De hecho, asumimos su función como resumen, como síntesis del lugar, en el que se condensa —aplicando una estrategia de simplificación— todo lo interesante, lo significativo, lo que caracteriza y distingue a un sitio de otro. Así, las postales turísticas son documentos visuales que recurren a los hitos históricos, culturales o geográficos de un espacio determinado para proyectarlos como símbolos de

identificación universal del mismo: un edificio, una torre, un monumento, un río, una montaña, un bosque, una playa, una comida⁸ o el nombre de las figuras insignes que nacieron, vivieron, murieron o, simplemente, pasaron por ese lugar dejando la estela de una presencia efímera pero intensa, impregnando su espíritu en los caminos, en los rincones, en la atmósfera del sitio.

Como si se tratara de un mapa, las postales señalan e indican lo más sobre-

saliente, concretan los recorridos e itinerarios y reducen los lugares a simples simulaciones escénicas de lo local, donde los paisajes –todos los paisajes–, se convierten en luminosos telones de fondo del gran teatro turístico del mundo. Reubicadas, de esta forma, en el espacio común de la ficción del turismo, no debe sorprendernos que estas imágenes acaben produciendo la abolición del lugar mismo para transformarlo en un simple paisaje de postal turística.



⁸ La identificación entre lugar y comida típica ofrece muchas e interesantes variantes como, por ejemplo, los primeros planos de platos o de productos propios –siguiendo el modelo pictórico de los bodegones– o la contraposición entre los monumentos y los platos típicos. La cocina local, que condimenta y presta su olor al paisaje turístico, aparece casi siempre como una parte fundamental en la definición diferenciada de los lugares, pues nos habla de la presencia de una tradición mantenida y de la riqueza de su cultura gastronómica.

DE LA CIUDAD ANTIGUA A LA RUINA
ARQUEOLÓGICA. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN
EN LAS CIUDADES MAYAS DE LA SELVA

Cristina Vidal Lorenzo
Universitat de València

DEL VIAJERO ILUSTRADO
AL VIAJERO ROMÁNTICO

El descubrimiento de antiguas ciudades mayas sepultadas por la espesa vegetación ha sido, sobre todo a partir del siglo XIX, una de las principales metas de toda una generación de viajeros y exploradores que, generalmente acompañados por artistas, se internaron en las entrañas de esta región centroamericana, desafiando peligros y todo tipo de obstáculos.

Antes de la independencia de estos territorios, una parte importante de las expediciones al Nuevo Mundo fue patrocinada por la Corona española, alentada por el espíritu ilustrado de la época y cuya finalidad residía en la observación *in situ* de los parajes recientemente descubiertos y en la obtención de vestigios arqueológicos así como de muestras botánicas y geológicas. Los resultados de esas investigaciones eran presentados en las reuniones científicas promovidas por las academias de ciencias y las sociedades geográficas europeas, al tiempo que los objetos y especímenes recogidos durante los viajes se depositaban en el Real Gabinete de Historia Natural, compartiendo alojamiento con las numerosas coleccio-

nes de antigüedades y “otras curiosidades” enviadas por virreyes y otras autoridades de la Corona según mandato real.

De las expediciones al área maya durante la Ilustración, la más célebre es, sin duda, la de Palenque, de la cual ya se han escrito muchas páginas,¹ y de la que se conserva una nutrida documentación, que comprende no sólo los informes de los expedicionarios sino también una valiosa colección de dibujos y grabados que, a pesar de sus inexactitudes y defectos, sirvieron para difundir en Occidente las excelencias artísticas de una cultura comparable a las que antaño se habían desarrollado en el Viejo Mundo.

Fue precisamente este difusionismo de las antigüedades prehispánicas el que en la siguiente centuria produjo un notable incremento de la exploración de ruinas mayas, unas de las más llamativas del continente americano por encontrarse en lugares pintorescos, como es la selva tropical lluviosa que se extiende por buena parte de Centroamérica. Es decir, ambientes conmovedores muy acordes con la estética romántica del momento.

El XIX fue también un siglo de exaltación nacionalista que, al menos en Eu-

¹ Ballesteros-Gaibrois, Manuel (1993): *Estampas de Palenque*, Testimonio, Colección Tabula Americae n° 24, Madrid; Baudez, Claude y Sidney Picasso (1989): *Les cités perdues des mayas*, Gallimard, París; Cabello Carro, Paz (1985): “Palenque. Primeras excavaciones sistemáticas. Texto íntegro de la Memoria de Excavación realizada por Antonio del Río en 1787”, en *Revista de Arqueología*, vol.V, n° 38, Madrid, p. 28-42; García Sáiz, M^a Concepción (1994): “Antonio del Río y Guillermo Dupaix. El reconocimiento de una deuda histórica”, en *Anales*, n°2, Museo de América, Madrid, p.99-119; Alcina Franch, José (1995): *Arqueólogos o anticuarios*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

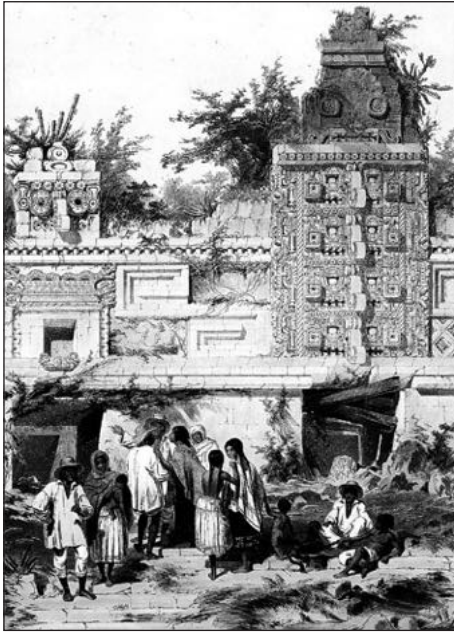


Fig. 1. Ruinas de Uxmal, Yucatán, México, según un grabado de Frederick Catherwood.

ropa, no se oponía al deseo por escudriñar en el pasado histórico de otras civilizaciones, de ahí el gusto por la representación de ruinas en ambientes remotos y por la admiración hacia expresiones artísticas muy ajenas a la estética occidental, algo también fomentado por las propias naciones americanas orgullosas de su recién estrenada independencia.

Esta nueva pléyade de viajeros románticos responde a un perfil distinto al de los exploradores ilustrados del XVIII. En primer lugar, a raíz de la independencia de los países americanos, la Corona española dejará de patrocinar este tipo de expediciones encabezadas por militares o funcionarios, surgiendo entonces la figura del explorador que viaja casi siempre en solitario en busca de una experiencia emocional diferente, estimulada por el espíritu romántico, y llegando incluso a autofinanciar sus propios viajes.

Las llamadas “vistas pintorescas” del austríaco Jean Frédéric Maximilien de

Waldeck constituyen uno de los mejores testimonios del momento. En ellas, las ruinas se representan en paisajes dramáticos, la mayoría de las veces alterados por el artista con el fin de emocionar aún más al espectador. Es decir, más que la exactitud del dibujo lo que importaba era transmitir atmósferas que evocaban ambientes fantásticos muy admirados en el Romanticismo.

De hecho, el *Voyage pittoresque* de Waldeck, publicado en París en 1838, fue decisivo para que el infatigable viajero neoyorquino John Lloyd Stephens, recién llegado de Oriente Próximo y Europa, emprendiera una nueva expedición, pero esta vez a tierras mayas. Su obra, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841), ilustrada con los excepcionales grabados del inglés Frederick Catherwood, inaugura una nueva época en lo que al estudio de las ruinas mayas se refiere, tanto por sus aportaciones teóricas como por la calidad de las ilustraciones de Catherwood, que, sin desprenderse del todo del gusto romántico, alcanzan un notable realismo, en gran medida debido a la utilización de la cámara lúcida.

A partir de entonces, y coincidiendo con la invención del daguerrotipo, los más reconocidos exploradores del área maya de la segunda mitad del XIX incorporarán en sus publicaciones detalladas fotografías de las ruinas y monumentos que visitaron, de extraordinaria calidad. Nos referimos a personalidades como Desiré Charnay, Sir Alfred P. Maudslay o Teobert Maler, cuyas obras siguen constituyendo una fuente de primera mano para los que nos dedicamos al estudio de la arquitectura y el arte maya.

En definitiva, puede decirse que las ruinas mayas pasaron de ser la fuente de inspiración de los viajeros artistas románticos para convertirse en un testimonio de indudable valor a la hora de reflexionar acerca de su función en el pasado.

LA CIUDAD ANTIGUA

Esas ruinas que tanto fascinaron a los viajeros decimonónicos, y que aún siguen asombrando al visitante contemporáneo por su exotismo y monumentalidad, apenas son un pálido reflejo de las ciudades que hace bastante más de mil años levantaron sus antiguos moradores, pues aparte de su avanzado estado de destrucción han perdido lo que más llamativas las hacía. El color.

El color no sólo cubría las fachadas de sus empinados templos piramidales, los muros de los palacios de la elite o las canchas de los Juegos de Pelota, sino que también invadía los paramentos de las elevadas plataformas sobre las que se erguían los edificios más importantes, los suelos de plaza y las calzadas que atravesaban sus ciudades comunicando los distintos conjuntos monumentales entre sí.

El color predominante era el rojo, obtenido generalmente de la hematites, un mineral de óxido de hierro. Podría decirse que éste era el color básico ya que otra de las características de la arquitectura maya, especialmente la del Clásico Temprano (250-600 d.C.), era la ornamentación de sus fachadas mediante la incorporación de grandes mascarones modelados en estuco u otros motivos iconográficos pintados de vivos colores.

El elemento principal para la elaboración de estucos, morteros y enlucidos, sobre los que se aplicaba el color, era la cal, obtenida de la calcinación de la piedra caliza, muy abundante en la zona. Su uso se remonta a las épocas más tempranas de la historia maya, caracterizándose entonces por su textura gruesa y poco delicada, si bien, con el correr de los años, y gracias al progreso tecnológico que experimentó este material, se consiguieron superficies más parejas.

Aunque las más refinadas y uniformes pertenecen al Clásico Tardío y Terminal (600-1000 d.C.), indudablemente, las más vistosas y coloridas son las del Clásico Temprano (250-600 d.C.). Además, son

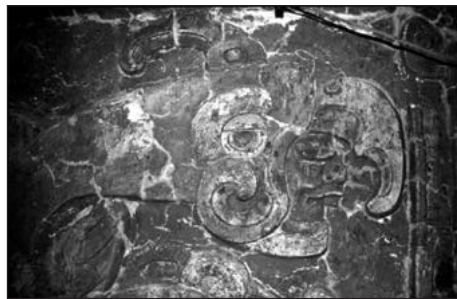


Fig. 2. Detalle de la decoración en estuco de una de las fachadas de la subestructura Margarita, en el interior del Templo 16 de Copán, Honduras (foto G. Muñoz).

éstas las que mejor conocemos debido a la práctica habitual de los mayas de construir sobre lo construido, es decir, en gran parte de las ocasiones las subestructuras halladas en el interior de los edificios más tardíos pertenecen a ese período. Por lo general, se trata de basamentos piramidales ornamentados con mascarones de estuco policromados que representan divinidades cósmicas, coronados por un pequeño templo en la cima.

De todos los conjuntos monumentales hasta ahora investigados, seguramente sean las subestructuras Rosalila, Margarita, Yehnal y Hunal -halladas en el interior del Templo 16 de la Acrópolis de Copán- las que mejor nos permitan hacernos una idea tanto del aspecto que exhibían tales edificios como del profundo simbolismo de los mismos. Pues no olvidemos que la arquitectura maya jugó un papel de especial relevancia en la transmisión al público de un sistema de creencias según el cual el monarca se erigía como mediador ente el ámbito sagrado y el terrenal, identificándose, por tanto, con el poder divino, algo fundamental para la continuidad del poder dinástico tantas veces amenazado en su historia política.

Pero además de servir de soporte para el color y para todo ese complejo programa iconográfico, desde el punto de vista constructivo la aplicación de capas de estuco estaba destinada a disi-

mular las irregularidades de la piedra, al tiempo que contribuía a preservar los muros de las agresiones del clima y de la vegetación. De hecho, incluso en el Clásico Terminal (850-1000 d.C.), cuando el dominio de la estereotomía alcanzó sus más altos niveles, sobre todo en algunas zonas como es la Puuc (Norte de Yucatán), los edificios fueron recubiertos por ligerísimas capas de ese material.

También es importante tener en cuenta que durante la época de apogeo de estas ciudades, las construcciones más relevantes se estucaban de forma periódica, siendo ésta una tarea a la que los mayas concedían gran importancia, y para cuya ejecución, según algunas fuentes literarias, consultaban previamente con los sacerdotes o adivinos encargados de interpretar los almanaques adivinatorios, formulándoles la pregunta de si el día escogido para cubrir con estuco de cal, por ejemplo un templo, era propicio. Es decir, existía todo un programa de mantenimiento de la arquitectura y del control de la vegetación en el que debió de estar involucrada una abundante mano de obra, en vista de las centenas de ciudades que se encontraban diseminadas en el extenso territorio ocupado por los mayas antiguos.

LA CIUDAD EN RUINAS

Cuando se interrumpió el mantenimiento al que regularmente estaban sometidas estas arquitecturas, coincidiendo con el paulatino abandono de las ciudades, esas capas de estuco se fueron desprendiendo poco a poco hasta dejarlas en “carne viva”, favoreciendo el proceso de degradación de la piedra caliza por disolución cársica y la aparición de microorganismo biodeteriorantes. Además, al quedar los muros de piedra sin protección alguna, la vegetación encontró en las uniones de los sillares un lugar idóneo

por el cual penetrar, instalándose en el interior de templos y palacios, llegando en algunos casos a cubrirlos por completo. Lo mismo ocurrió con las calzadas, las plazas y las demás construcciones, que al perder su estanqueidad y firmeza acabaron por derrumbarse totalmente.

Así, con el transcurrir del tiempo, lo que antes eran vistosos edificios o espaciosas plazas se fueron convirtiendo en auténticos montículos, en los que además de la acumulación de materiales como consecuencia del propio proceso de derrumbe, se enquistaron los procedentes de las construcciones del entorno e, incluso, otros arrastrados por el viento o la lluvia. Sobre ellos se enraizó una potente vegetación, hasta que todo el conjunto se fue acoplado a esa nueva situación “a veces mediante un reajuste o creación de arcos naturales de descarga, o por apeos naturales en rellenos de otros materiales que se han acomodado en el lugar”.²

Esta situación perduró en la mayoría de los casos algo más de mil años, es decir, hay ciudades que han permanecido mucho más tiempo en ruinas que en activo, a las que habría que añadir aquellas que aún ni siquiera son conocidas por la comunidad científica y que en los programas de prospección arqueológica y rescate de sitios mayas solemos encontrar sumergidas en la espesura del bosque tropical totalmente integradas con la naturaleza que las circunda.

Éstas son, por lo general, ciudades pequeñas que en la antigüedad funcionaban como centros menores subordinados a los grandes núcleos urbanos que, debido a la monumentalidad de su arquitectura, fueron las primeras en ser visitadas por los viajeros a los que antes hacíamos referencia.

Pero la mayoría de las veces esos viajeros no se contentaron sólo con la contemplación de esas arquitecturas, sino

² Muñoz Cosme, Gaspar (2003): *La arquitectura maya. El Templo I de Tikal*, Tesis Doctoral inédita, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica superior de Arquitectura de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, p.307.

que desearon de dar a conocer al mundo los vestigios de esta cultura, en la que más de uno pretendió ver las huellas de civilizaciones del Viejo Mundo, las privaron de algunos de sus monumentos y otros elementos constructivos. Especialmente grave para la estabilidad de los edificios fue la extracción de pesados dinteles tallados con bajorrelieves e inscripciones jeroglíficas, a los que habría que añadir una larga lista de monolitos esculpidos, figuras de estuco, e “ídolos” de piedra, que fueron arrancados de su emplazamiento original para poder ser exhibidos en museos europeos y de Estados Unidos.

El éxito de estas exhibiciones avivó aún más el deseo por conocer estas ciudades en ruinas, lo que dio lugar a una intensificación de los expolios arqueológicos y, por tanto, al incremento de las destrucciones.

Muy diferente fue la actitud de exploradores como los ya mencionados Charnay, Maudslay o Maler, quienes además de tomar excelentes fotografías realizaron cuidadosos dibujos de los edificios y monumentos escultóricos e, incluso, levantamientos planimétricos de los principales sitios, que aún siguen siendo de gran utilidad en las investigaciones actuales. Ahora bien, para obtener vistas despejadas de las edificaciones a la hora de fotografiarlas, y para facilitar su dibujo, se tuvo que talar parte de la vegetación, lo que provocó nuevos desprendimientos de sus elementos constructivos, de ahí que en esta última centuria el proceso de degradación de las mismas se haya visto especialmente acentuado.

En definitiva, a la hora de afrontar la intervención arqueológica y de restauración de una antigua ciudad maya es fundamental estudiar con mucho detenimiento, en el caso de que los hubiere, todos aquellos documentos en los que éstas aparezcan reflejadas, especialmente



Fig. 3. El Templo I de Tikal, Guatemala, fotografiado por Alfred P. Maudslay en 1882 (original conservado en el Museo Británico de Londres).

las fotografías antiguas, pues en la mayoría de las ocasiones tales monumentos han sufrido graves pérdidas desde el tiempo en que fueron fotografiados.

LA “RUINA VISITABLE”

En trabajos anteriores hemos definido el concepto de ruina visitable como aquella que “sin perder su carácter de ruina arqueológica permita una observación científica y cultural para el ciudadano común sin contar para ello con medios excepcionales”,³ es decir, a la hora de abordar la intervención en este tipo de ruinas deberían aplicarse los siguientes principios:

- Rigor histórico y científico en su interpretación
- Facilidades en el acceso
- Subrayar sus principales valores culturales y estéticos
- Indicación de la intervención actual para los especialistas

La aplicación de estos principios conlleva, por tanto, una investigación previa de carácter documental y debe ir acompañada de un adecuado método arqueológico, gracias al cual se pretende reconstruir con la máxima fiabilidad posible su función en el pasado.

En el caso de ruinas tan monumentales como las mayas, la intervención

³ Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (2002): “La ruina visitable”, en *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n° 11, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, p.125-135.



Fig.4. Vista parcial del Palacio Maler de Tikal, fotografiado por Teobert Maler en 1885 (original conservado en el Museo Peabody de la Universidad de Harvard).

arqueológica suele ir acompañada de la consolidación de urgencia de aquellos elementos constructivos en peligro de derrumbe inmediato, empleando el principio de la mínima intervención –tal y como recomienda el apartado quinto de la *Carta de Cracovia*– y haciendo uso de materiales y técnicas reversibles.

Pero todo ello sería en vano si, a continuación, los edificios intervenidos no son debidamente restaurados y liberados de esa larga enfermedad de la que han sido objetos desde que se inició su estado ruinoso, aplicando para ello una serie de criterios que enunciaremos más adelante.

Otro aspecto muy importante a tener en cuenta antes de toda intervención es el de la conservación de los monumentos, pues de poco servirían los esfuerzos invertidos en la puesta en valor de los edificios si luego no está previsto un programa de mantenimiento de los mismos.

Dicho programa debe contemplar dos aspectos: el de la conservación propiamente dicha de las edificaciones, que incluirá labores periódicas de limpieza, de extracción de la vegetación y de saneamiento en general, y el de la preservación de todo el conjunto monumental ante una previsible afluencia de turistas u otros visitantes.

Enlazamos así con el tema de lo que se ha dado en llamar la musealización del patrimonio arqueológico, es decir, el acondicionamiento de la ruina a una nueva etapa, en la que tras despertarla de ese largo letargo en la que ha estado sumida, se le da ahora la oportunidad de volver a ser protagonista y agente activo del entorno en el que se encuentra mediante el tratamiento museográfico.

Ahora bien, algo a tener en cuenta es que, a diferencia de lo que ocurre en la rehabilitación de los edificios históricos, cuando se restaura una ruina arqueológica, por lo general, no la estamos preparando para asumir una nueva función arquitectónica, sino que pasa a convertirse en algo comparable a un objeto de museo, de ahí la necesidad de adoptar medidas especiales de protección y “musealización” de las mismas, algo muy difícil de conseguir cuando nos enfrentamos a un patrimonio tan valioso y prolífico como es el maya, el cual ya ha empezado a padecer las consecuencias de una afluencia masiva de turistas que, al menos en el caso de México, se remonta a los años ochenta del pasado siglo.⁴

Cierto es que fue gracias al desarrollo del turismo que los gobiernos de los países que forman parte de la llamada “Ruta maya”, junto con el apoyo de otras instituciones extranjeras, financiarán proyectos de investigación e intervención arqueológica en el área, gracias a los cuales en los últimos años se ha avanzado de forma notable en el cono-

⁴ Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo (2003): “Patrimonio arqueológico y turismo”, en Laporte, Juan Pedro, Bárbara Arroyo, Héctor Escobedo y Héctor Mejía (eds.): *Actas del XVI Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, p.57-62.

cimiento de esta importante civilización. Pero ello también llevó aparejado que se pasara de un turismo culto a otro de masas, menos sensible a la protección del patrimonio y que, muchas veces, valora más los espectáculos de “luz y sonido” que la ruina en sí.

Ante esta situación, quizás haya llegado la hora de plantearnos la necesidad de poder compaginar nuestros intereses de carácter científico con los de una adecuada difusión del bien intervenido, facilitando su comprensión para los no especialistas y, sobre todo, educando a la población del entorno en la importancia que tiene la conservación de ese patrimonio para su propio desarrollo local. Con ello se pretende, además, evitar los sistemáticos saqueos a los que están permanentemente sometidos estos sitios así como la optimización de los recursos empleados.

Además, afortunadamente hoy en día, gracias a las nuevas tecnologías es posible desarrollar proyectos de interpretación de alta calidad que, sin necesidad de afectar directamente a la ruina, permiten confeccionar un atractivo discurso del pasado fácilmente asimilado por el no especialista y en absoluto reñido con la investigación científica.

CRITERIOS ACTUALES DE INTERVENCIÓN

Abordaremos ahora los criterios generales que hemos adoptado en la intervención de dos sitios mayas que han contado con la subvención de fondos públicos españoles, y que presentan dos problemáticas muy diferentes. Nos referimos al Proyecto Templo I Gran Jaguar de Tikal y al Proyecto Arqueológico la Blanca, ambos en Petén, Guatemala.

Tikal es una de las ciudades más importantes del área maya. Cuenta con una dilatada historia ocupacional y con una



Fig.5. Vista frontal del Templo I de Tikal, una vez concluida su restauración (foto de D. Chauche).

arquitectura monumental excepcional como son, sobre todo, sus elevados y estilizados templos piramidales. Redescubierta en el año 1848, tuvo que esperar más de un siglo para que se pusiera en marcha un ambicioso proyecto de excavación y restauración de gran parte de sus edificios, como el que entre 1958 y 1971 llevó a cabo el Museo de la Universidad de Pennsylvania, y ya algo más adelante, el Proyecto Nacional Tikal (1979-1984).

A partir de entonces, y sobre todo una vez superado el período de mayor inestabilidad política debido a los conflictos bélicos internos, las ruinas de Tikal se convirtieron en uno de los destinos turísticos más solicitados del área, algo que en estos últimos años se ha visto especialmente incrementado.⁵

El Proyecto Templo I, financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional, tenía como objetivo la restauración del Templo del Gran Jaguar, intervención que se llevó a cabo entre los años 1992 y 1996.

⁵ Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo (2003): “El impacto del turismo en las ruinas de Tikal”, en *Actas del II Congreso internacional sobre la musealización de yacimientos arqueológicos. Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación*, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, p.347-351.



Fig.6. Palacio en ruinas de La Blanca, Guatemala
(foto Proyecto La Blanca).

En términos generales, los criterios de intervención propuestos estuvieron dirigidos a un conjunto de actuaciones destinadas tanto a la investigación arqueológica e histórica del edificio como a su salvaguarda integral, prevaleciendo siempre el rigor de la restauración con el fin de evitar una “ruina reinventada”, y estableciendo las pertinentes medidas de protección para su visita posterior.⁶ Ahora bien, teniendo en cuenta su protagonismo en unas ruinas tan visitadas no sólo por los especialistas mayistas sino también por un turismo nacional e internacional cada vez más prolífico, se buscaron alternativas de contemplación de estas arquitecturas habilitando nuevas vías de acceso y se emprendieron acciones de difusión de los trabajos, entre ellas, la instalación de la exposición *Tikal, un siglo de arqueología* en el Museo del Centro de Visitantes.

El Proyecto La Blanca, financiado por el Ministerio de Cultura de España, la Universidad de Valencia y la Universidad Politécnica de Valencia, acaba de iniciar su andadura. El sitio arqueológico se encuentra a unos 3 Km. de la población de La Blanca, una pequeña aldea asentada a ambos lados de una amplia laguna y en plena zona tropical. A diferencia de Tikal, se trata de un

asentamiento maya de jerarquía suburbana, dominado por un conjunto de palacios de majestuosa arquitectura que conforman un cuadrángulo, y en cuyo interior se han documentado grafitos tanto prehispánicos como de época de la Colonia (concretamente de 1752), lo que indica que el sitio ya era conocido incluso antes del redescubrimiento de Tikal. No obstante, exceptuando una pequeña intervención de urgencia en el año 1996, el sitio no ha sido nunca investigado encontrándose en un estado de avanzada ruina y víctima de saqueos periódicos, de ahí que los principales problemas detectados durante la fase de identificación del proyecto fueran:

- El abandono y peligro de deterioro del importante patrimonio cultural de las ruinas arqueológicas.
- La necesidad de desarrollo económico y de diversificación de recursos económicos de la población.

Ante esta situación, nuestros criterios de intervención en las ruinas contemplan tanto su investigación arqueológica y científica como su restauración y adecuación para que puedan convertirse en lo que hemos dado en llamar una “ruina visitable”, al tiempo que se preservarán los valores medioambientales de la zona, ubicada en un área de alto valor ecológico, muy próxima a las reservas de la Biosfera Maya del Petén, verdadero reducto ecológico de Centroamérica.

Es decir, mediante acciones como ésta se pretende activar antiguas ciudades mayas y comunidades actuales que se encuentran precisamente en el cordón del límite de la frontera agrícola que avanza de sur a norte hacia los grandes territorios de la Reserva de la Biosfera Maya, promoviendo, en un proceso de rescate y uso de los recursos patrimoniales, una nueva alternativa económica para sus pobladores, mediante la creación

⁶ Una mayor ampliación de los criterios aplicados en el Templo I aparecen en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (1997): *Tikal. El Gran Jaguar*, AECI, Madrid, y en Muñoz Cosme, Gaspar (2003), *op.cit.*, p.320-359.

de un circuito variado con ciertos atractivos culturales, con la posibilidad de dar servicios y generar un proceso de desarrollo y mejora social de su entorno.

De esta manera, los beneficiarios directos de esta puesta en valor del patrimonio arqueológico y natural del sitio serán no solamente los miembros de la comunidad científica sino también, y muy especialmente, la comunidad de La Blanca, como receptora de los sistemas económicos que se creen como consecuencia de estas acciones.

Además, una difusión adecuada de los logros que se pretenden alcanzar, evitará la continuidad del expolio sistemático, convirtiendo a la población de La Blanca en la primera protectora y conservadora de ese rico patrimonio cultural.

En definitiva, arqueología, investigación histórico-artística, restauración, conservación, difusión del patrimonio y cooperación al desarrollo son, al menos en el caso maya, aspectos imprescindibles que a nuestro entender debería contemplar todo proyecto de intervención en el área. Y, por supuesto también, la musealización de los yacimientos, siempre que por “musealización” entendamos la adecuación del conjunto monumental a una nueva etapa caracterizada por la afluencia de visitantes, a los cuales debemos facilitar la comprensión de las ruinas, concendiéndole la mayor legibilidad posible a las arquitecturas intervenidas, pero sin necesidad de reinventarlas o de caricaturizarlas mediante el montaje de espectáculos poco acertados.



PATRIMONIO Y EVENTO HISTÓRICO. LAS EXPOSICIONES
RETROSPECTIVAS COMO VÍA DE DIFUSIÓN ARTÍSTICA
EN EL BURGOS DE ALFONSO XIII¹

M^a José Zapaarín Yáñez
Universidad de Burgos

“Día vendrá en que estos prodigios del arte y de la naturaleza atraiga de nuevo allí la admiración de los pueblos, y en que disfrazado de devoción la curiosidad, rescite el muerto gusto de las antiguas peregrinaciones, y engendre una nueva especie de superstición menos contraria a la ilustración de nuestros venideros”

G. M. de Jovellanos

Este vehemente deseo de uno de nuestros más notables ilustrados² constituye un profético anticipo del protagonismo alcanzado durante las últimas centurias por el patrimonio cómo “la mejor expresión, la más auténtica y completa de la cultura de un pueblo”³. Tal planteamiento brota desde la conciencia histórica moderna que afirma y contrasta la identidad del presente mediante la instrumentalización de un pasado que se presenta modélico⁴. Dentro del marco de la

“pública utilidad” que presidió las actuaciones del Siglo de la Razón, el proceso revolucionario francés había convertido a los organismos oficiales en custodios de la herencia común de la que el pueblo “tiene derecho a pedirles cuentas”⁵. A partir de entonces, las prerrogativas fueron ejercidas por las distintas instancias del poder con creciente fortuna⁶.

Pero la puesta en marcha de “las políticas de la memoria” requería un soporte material que encontró en la conmemoración de ciertos eventos históricos un fructífero aliado. Su celebración se consideró propia del “espíritu justiciero de los nuevos tiempos” y un “deber cívico”⁷. Los actos organizados querían concitar el interés de una amplia mayoría, para que actuasen de vehículo de cohesión social, realizando “algo excepcional que revista todos los caracteres de un acontecimiento histórico”⁸. Se trata, por tanto,

¹ La elaboración de este estudio ha contado con el apoyo de la Ayuda concedida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología al Proyecto: *El comportamiento de las catedrales desde el Barroco a la Restauración. Ávila, Burgos, Palencia, Segovia*, dirigido por la Dra. Iglesias Rouco.

² Ballart, Joseph (1997): *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Ed. Ariel, Barcelona, p. 121.

³ Benlloch, Juan (1921): *El arte y el culto. Carta pastoral que el Illmo. y Rvdmo. Señor Cardenal Arzobispo de Burgos, dirige a sus diócesanos con motivo del VII Centenario de la Catedral*, Burgos, p. 10.

⁴ Haskell, F. (1994): *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza, Madrid.

⁵ Rivera Blanco, Javier (1997): “Historia de la restauración, orígenes y desarrollo”, en *Teoría e Historia de la Restauración. Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio*, T. I, Instituto Español de Arquitectura- Universidad de Alcalá, Madrid, p. 101-169.

⁶ Pérez Garzón, Juan Sinisio (2000): *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, Ed. Crítica, Barcelona.

⁷ Archivo Municipal de Burgos (en adelante A.M.B.), Sign. 15-670, 2º pieza y “El Centenario de la Catedral”, en *Boletín eclesiástico del arzobispado de Burgos* (1921), Burgos, p. 398-409.

⁸ A.M.B., Sign. 14-612, 16º pieza.

de la nueva dimensión de la trascendencia: la de “hacer historia” utilizando el pasado como pretexto. Esta dinámica se apoyó en la herencia patrimonial por su capacidad de “hacer presente”, pues “perteneciendo a la historia es de hoy y de siempre, actual y eterna”⁹.

**“TRAS LOS LARGOS,
LOS TRISTES AÑOS DECADENTES”.
EL CONTEXTO BURGALÉS**

Desde las últimas décadas del Ocho-cientos, Burgos estaba inmerso en un lento pero continuado proceso de dinamización socio-económica que, en el cambio de siglo¹⁰, pone “¡proa al futuro!” confiando en las ventajas del progreso, según avala la transformación del rostro de la ciudad¹¹. Por su parte, en el panorama cultural, la oferta de un creciente número de instituciones y sociedades¹² no satisfacía con plenitud las inquietudes de un público cada vez más diversificado y exigente, siendo notoria la falta de “algo donde pueda recrearse el espíritu, algo que cure esta enfermedad de tristeza y aburrimiento que padecemos aquí la mayor parte del año”¹³.

Muchas fueron las iniciativas emprendidas para intentar solucionar tal lastre en las que pueden rastreadse dos actitudes diferenciadas. En algunos casos se apostó por el progreso, y, sin renegar del pasado, sus testimonios eran conside-

rados en dinámica dialéctica con las nuevas aportaciones¹⁴, la mayoría otorgaba a la memoria colectiva y a su herencia un carácter permanente e inmutable dotado de valores eternos.

Tal postura brotaba desde el convencimiento de que en Burgos la Historia “es de una continua actualidad”¹⁵. Ello obligaba a recuperar la memoria colectiva, sumándose a la moda de organizar múltiples festejos conmemorativos, que, en nuestra ciudad, se remontaba a “cuando casi ningún pueblo se ocupaba de sus glorias pretéritas”¹⁶. Se partía de una actitud abierta, buscando “unir las glorias de su pasado, con la esperanza de un halagüeño porvenir”¹⁷, mientras al valor ejemplarizante de la conmemoración le quedaba asociado su poder de estimulación, de revulsivo, en términos materiales y de identidad colectiva.

En cuanto al primer aspecto, desde los últimos años del Ochocientos se había llevado a cabo un importante esfuerzo para promocionar las tierras burgalesas¹⁸, llegando a convertirse el fomento del turismo en una de sus principales preocupaciones¹⁹. Tan pragmático objetivo debe relacionarse con en el deseo de reafirmar la personalidad de Burgos pues, como “Caput Castellae”, estaba obligado a abanderar el “advenimiento de la resurrección castellana”²⁰ en un momento de especial

⁹ VV.AA. (1921): *Catedral de Burgos. VII Centenario de su fundación 1221-1921*, Ed. Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, p. XXVIII.

¹⁰ Carasa Soto, Pedro (1993): “La sociedad en el siglo XX”, en *Historia 16 de Burgos*, Burgos, p. 951-962 y Moreno Peña, José Luis (1993): “Burgos. De economía agrícola al desarrollo industrial”, en *Historia 16 de Burgos*, ob. cit., p. 939-950.

¹¹ Iglesias Rouco, Lena S. (2000): “Arquitectura y modernidad”, en *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, Ed. Diario de Burgos, p. 41-48.

¹² VV.AA. (2002): *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época*, Ed. Ayuntamiento de Burgos.

¹³ *Diario de Burgos* (1907): 9 de octubre.

¹⁴ A.M.B., Sign. 11-498.

¹⁵ *Ibidem*, sign. 14-612, 16^a pieza.

¹⁶ *Ibidem*, Sign. 15-670, 2^a pieza.

¹⁷ AA.VV. (1921): *Catedral de Burgos. VII Centenario de su fundación...*, ob. cit. p. LXXXVII.

¹⁸ De ahí las numerosas guías publicadas en este momento: García García, V. (1867): *Guía del viajero en Burgos*, Burgos; Rubio y Borrás, M. (1900): *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Burgos; etc.

¹⁹ Así lo recoge la prensa local. Cfr. *Diario de Burgos*, 5-12-1908; 4-6-1909; 23-1-1911; 6-2-1911; 7-2-1911; 28-11-1911, etc.

²⁰ *El Imparcial* (1921): 17 de julio.



Fig. 1. Portada del programa anunciador de las fiestas conmemorativas del VII Centenario de la Batalla de las Navas de Tolosa, Isidro Gil, 1912 (Archivo Municipal de Burgos)

trascendencia política frente al auge de los nacionalismos (Fig. 1).

Sin embargo, aunque su opción se diferenciaba claramente de otras propuestas nacionalistas, al destacar el protagonismo castellano en la forja de la unidad de España²¹, los objetivos de regeneración burgalesa también utilizaron el pasado y sus testimonios materiales para apoyar sus argumentaciones. Por ello, si el nacionalismo catalán se había identificado con el mundo del Alto Medievo, encarnado en el monasterio de Ripoll²², la “resurrección” castellana encontró su modelo en el Bajo Medievo y en las primeras décadas del Quinientos, que interpretaba la catedral burgalesa, convirtiéndose así ambos conjuntos en “símbolos de una voluntad de ser” propia²³.

De ahí que los hechos conmemorados correspondan precisamente a este momento de óptimo desarrollo castellano, entre los que destacan por su relieve la batalla de las Navas de Tolosa y la colocación de la primera piedra de la catedral burgalesa. Múltiples y muy variados resultaron los actos previstos en tales celebraciones que ensamblaban los componentes religioso, cívico y militar. Pero lo que verdaderamente marcaba la diferencia con los programas de las tradicionales ferias patronales de San Pedro y San Pablo era la instrumentalización del pasado.

Patrimonio y evento histórico crearon de este modo un ambiente de “exaltación patria” que permitió al Burgos de Alfonso XIII conseguir “más nombre, más aceptación” y que las calles y plazas de la de “ordinario silenciosa capital” se tornaran bulliciosas, repletas de gentes admiradas y sorprendidas por el esfuerzo realizado, contemplando cómo “con los elementos del pasado construir el edificio de un glorioso porvenir”²⁴ (Fig. 2).

“LAS MATEMÁTICAS DE LA HISTORIA”. LAS EXPOSICIONES RETROSPECTIVAS DE 1912 Y 1921

Uno de los acontecimientos que más esfuerzos deparó y mayor éxito alcanzó en estas celebraciones fue el montaje de las muestras de arte retrospectivo. Su organización entronca con una dinámica de larga duración que constituye un elocuente testimonio de la fragmentación definitiva de la contemporaneidad. Frente al “espíritu del lugar”, característico de la ensoñación romántica, o las necesidades científicas del arqueologismo inherente a expediciones y excursiones decimonónicas, ahora se imponía una visión más pragmática.

²¹ García de Quevedo y Concellón, Eloy (1926): *VII Centenario de la Catedral de Burgos. Exposición de Arte Retrospectivo. Catálogo general*, Imprenta Aldecoa, Burgos, p. XV.

²² Ballart, Joseph (1997): *El patrimonio histórico...*, ob. cit., p. 199-202.

²³ Así había sucedido en Alemania con la Catedral de Colonia: Isaac, Ángel (1987): *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Ed. Diputación Provincial de Granada, p. 20 y 21.

²⁴ Alocución del arzobispo Benloch a Alfonso XIII durante el VII centenario de la Catedral burgalesa. Cfr. “Los Reyes en la Catedral”, en *Boletín eclesiástico del arzobispado de Burgos* (1921), pp. 505-508.

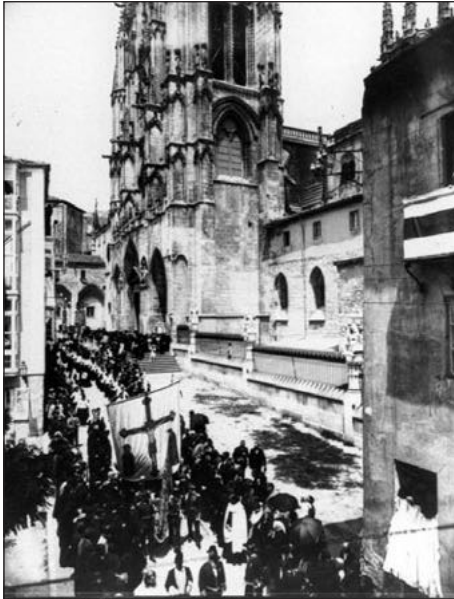


Fig. 2. Procesión cívica con los trofeos de las Navas celebrada el 16 de julio de 1912 a la salida del templo catedralicio burgalés (Archivo Municipal de Burgos)

De ella hacía gala el arzobispo burgalés Benlloch en 1921. Era consciente “que el lugar propio de las obras artísticas es aquel, para el cual fueron ideadas, ya que fuera de su ambiente pierden parte de su valor y significación” pero, a pesar de ello, tenía el convencimiento que “su difusión para todos los pueblos es indispensable para que todos las conozcan y las amen y participen de su saludable influencia”²⁵. Esta visión, guiada por el espíritu funcionalista de los nuevos tiempos, contribuyó a descarnar a los testimonios del pasado de su “histórica membratura”²⁶, haciendo realidad, aunque desde una posición totalmente opuesta, la obsesión vanguar-

distas por “limpiar las formas de toda excrescencia de la historia”²⁷.

Al mismo tiempo, no debe olvidarse la progresiva revalorización que, desde mediados del XIX, habían ido experimentando los bienes muebles a través de la realización de inventarios y catálogos monumentales²⁸. En Burgos, tal dinámica fue aceptada de forma diferenciada en función del talante político que hubiera detrás. Así resulta conocido el trágico suceso del que fue víctima el gobernador Gutiérrez de Castro en 1869, cuando al cumplir las nuevas disposiciones que en tal materia había ordenado el gobierno del Sexenio Revolucionario acude al templo catedralicio y una muchedumbre “obcecada por su estúpido fanatismo” se lo impide asesinandole²⁹. Tal crimen era todavía justificado en 1921 por miembros de los grupos sociales más reaccionarios, haciendo gala que “en todas partes...se cumplieron las injustas disposiciones del ministro, a excepción de Burgos cuyos hijos defendieron con tanta energía las glorias de su tierra y los tesoros de su Catedral”³⁰.

No obstante, el conocimiento y estudio de tales piezas era aprobado y fomentado desde las instituciones locales, considerando que “siempre tiene interés y actualidad inventariar una parte de nuestro tesoro artístico”³¹. Como en otras ciudades, destaca la labor de la Comisión Provincial de Monumentos y la formación del Museo Provincial que, con bienes procedentes, en general, de los centros religiosos desamortizados, se inauguró en el Arco de Santa María en 1878³².

²⁵ Benlloch, Juan (1921): *El arte y el culto...*, ob. cit., p. 122.

²⁶ Iglesias Rouco, Lena S. (2004): “El patrimonio románico burgalés. Reconocimiento y conservación”, en *El arte románico en el territorio burgalés*, Ed. Universidad Popular para la Educación y Cultura Popular, Burgos, p. 283-303

²⁷ Ballart, Joseph (1997): *El patrimonio histórico...*, ob. cit., p. 154.

²⁸ Morales, Alfredo J. (1996): *Patrimonio histórico-artístico*, Ed. Historia 16, Madrid, p. 55-63.

²⁹ A.M.B. Sign. AD-396/64.

³⁰ VV.AA. (1921): *Catedral de Burgos. VII Centenario de su fundación...*, ob. cit. p. LII.

³¹ García de Quevedo y Concellón, Eloy (1926): *VII Centenario de la Catedral de Burgos...*, ob. cit., prólogo, p. XV.

³² VV.AA. (1996): *150 años 1846-1996 del museo de Burgos*, Ed. Junta de Castilla y León, Valladolid, p. 25 y 26.

Tampoco debe olvidarse la progresiva influencia que este tipo de obras fue adquiriendo, durante la segunda mitad del siglo XIX, “en los progresos de la industria en general”. De ahí que la mayoría de los certámenes del momento reserven una parte del certamen a su exhibición. Tal es el caso de las diversas Exposiciones Provinciales burgalesas celebradas desde 1882³³. Con esa experiencia pudo hacerse frente a empresas muy ambiciosas, que “pocas ciudades como la nuestra tienen medios de organizar”³⁴, siendo la magna exposición de Zaragoza de 1908 un significado precedente³⁵.

La primera gran Exposición Retrospectiva organizada en Burgos tuvo lugar en el verano de 1912. Fue uno de los actos más destacados del VII centenario de las Navas, cuya conmemoración la asumió Burgos como una obligación “no sólo por la significación histórica de Castilla, sino por ser nuestra ciudad depositaria de los trofeos de aquella memorable jornada”³⁶. Desde tal premisa, es normal que se pensara en una exposición retrospectiva para incluirla en el programa. Sin embargo, las celebraciones no contaron con el respaldo que se esperaba en un principio, dados los problemas políticos del momento, y estuvieron a punto de no poderse llevar a cabo. Ello condicionó los preparativos de la muestra que, si bien apoyada por la Corporación municipal y el arzobispo Murúa, no pudo planearse con la debida antelación (Fig. 3).

Aún así, sus responsables estaban seguros que “llamará poderosamente la atención de todas las personas ilustra-



Fig. 3. Composición fotográfica con diversas imágenes de la Exposición Retrospectiva organizada en 1912 con motivo del VII Centenario de la Batalla de las Navas recogida por las revistas ilustradas de la época (Archivo Municipal de Burgos)

das de España que la visiten”. Invitadas por el Ayuntamiento y el secretario de gobierno del arzobispado aquellas instituciones religiosas y particulares que custodiaban “recuerdos notables del arte de otras edades”, se logró reunir en el Seminario de San José un importante número de piezas distribuidas en tres salas. De su significación se hizo eco la prensa local y nacional, atrayendo a numerosos visitantes. Dejó un recuerdo tan grato en la ciudad que se consideró “un verdadero acontecimiento de orden artístico que difícilmente podrá repetirse”³⁷.

Sin embargo, ocho años más tarde, se volvió a recoger el testigo al iniciarse los preparativos para el VII centenario de la Catedral, a celebrar en julio de 1921. Dado que se conmemoraba “un monumento religioso de un gran valor artístico”, es natural que en las fiestas predominase también ese doble carácter³⁸. Por tanto, desde un principio quedó establecida la estrecha interrela-

³³ Archivo Diputación de Burgos, *Libro de Actas de 1882*, fol. 120.

³⁴ García de Quevedo y Concellón, Eloy (1926): *VII Centenario de la Catedral de Burgos...*, *ob. cit.*, prólogo, p. XXVII.

³⁵ VV.AA. (2004): *Aragón y las exposiciones*, Zaragoza, p. 144-153.

³⁶ La documentación sobre estos festejos y el montaje de la Exposición Retrospectiva están recopilados en A.M.B. Sign. 14-591.

³⁷ Sobre el resultado de la muestra se publicaron diferentes artículos entre los que destacan: *Diario de Burgos* (1912), 30 de julio; 3 y 5 de agosto, etc.

³⁸ Para la comprensión del desarrollo y valoración de este centenario cfr. Iglesias Rouco, Lena S. y Zaparaín Yáñez, M^a José (2004): “En torno al VII Centenario de la Catedral de Burgos (1221-1921)”, en *B.I.F.G.*, Burgos, n^o 228, p. 95-116.

ción entre religión y arte que el arzobispo Benlloch pensó recoger en una carta pastoral titulada *La religión en el arte y en la historia de Burgos y su archidiócesis*. Finalmente, llevó por título *El arte y el culto* que revela un importante cambio de enfoque, al concederse al arte el protagonismo del binomio.

De ahí que fuera Benlloch el primer impulsor de la exposición y uno de los principales artífices de su éxito. Sus inmejorables contactos políticos e, incluso, su personal relación con los monarcas, unido a la circunstancia de estar el Ministerio de Instrucción Pública regido por el burgalés don Francisco Aparicio, permitieron a la muestra disponer de dos subvenciones oficiales decisivas para su celebración. En este caso, los preparativos se hicieron con suficiente antelación estrechamente controlados por una comisión organizadora que presidió el arzobispo y en la que se integraron, entre otros, los académicos de San Fernando, Vicente Lampérez, arquitecto restaurador de la Catedral, y Marceliano Santa María, reputado pintor.

El diseño de la muestra quedó condicionado por la rica y múltiple significación otorgada al templo metropolitano burgalés ya que se concibió “como un homenaje a nuestra famosísima catedral”. Al ser “madre de todas las iglesias de la primitiva Castilla”, tendrían en ella “sitio de honor todas las iglesias del arzobispado”, además de hacerse “extensiva a las diócesis de toda la provincia eclesiástica”, llamamiento al que respondieron las vecinas sedes de Osma, Palencia y Vitoria. Las obras prestadas se entendían como “rico presente que los hijos agradecidos envían a su fecunda madre la Catedral”³⁹ (Fig. 4).

Tras arduos trabajos, la exposición fue inaugurada por los reyes el 20 de julio, asistiendo numerosas personalida-



Fig. 4. Portada del programa anunciador de las fiestas conmemorativas del VII Centenario de la Catedral de Burgos, Mariano Pedrero, 1921. (Archivo Municipal de Burgos)

des entre las que se encontraba el ministro Aparicio quien, recuperando el espíritu positivista del XIX, definió las exposiciones como “las matemáticas de la Historia”. Nuevamente, el Seminario de San José fue el marco escogido para la muestra que en cuatro salas reunió 1235 piezas, incluyendo muchas de las obras exhibidas en 1912, entre el unánime reconocimiento, pues “puede parangonarse con las mejores”⁴⁰.

El éxito y resonancia nacional de ambas muestras solo pudo ser posible por la entusiasta participación de los representantes de todos los sectores burgaleses, “de cuantos sentimos orgullo de haber nacido en Castilla” y, especialmente, por el papel protagonista que desempeñó la Iglesia diocesana. Ésta se integraba así en el moderno esquema social con nuevas funciones para responder

³⁹ *El Castellano* (1921): 23 de junio.

⁴⁰ Existen numerosos comentarios en la prensa local y nacional sobre esta exposición entre los que destacan: *ABC* (1921): número extraordinario de julio; *Diario de Burgos* (1921): 29 de septiembre; *El Debate* (1921): 21 de septiembre; *El imparcial* (1921): 3 de agosto; etc.

a las demandas contemporáneas y que, en el caso burgalés, quedaba justificada desde la reivindicación de su relevancia en el glorioso pasado rememorado.

“PAGINAS VIVAS EN LA HISTORIA”. SU PAPEL COMO VÍAS DE DIFUSIÓN ARTÍSTICA

Fruto de un planteamiento y unos intereses socio-políticos coincidentes, estas dos exposiciones tuvieron mucho más en común que el marco físico donde se celebraron, el Seminario de San José, indicativo, por otra parte, del íntimo aliento que las había sustentado. Compartieron unos claros criterios de selección de las obras exhibidas, deudores de una precisa forma de entender el arte y sus funciones.

Asumida la mejor tradición del valor de los testimonios del pasado forjada en el XIX⁴¹, se recurre a “joyas de todo orden” para su exposición conviviendo las piezas de dimensión puramente histórica con las artísticas. Tras la selección de estas últimas nos encontramos con la concepción del arte como “un don de Dios” y una obligación del hombre con su Creador recogida por el arzobispo Benlloch en su Carta Pastoral⁴² y aceptada y compartida por una amplia mayoría de la sociedad burgalesa. De acuerdo con el viejo espíritu escolástico, las obras no sólo son un recuerdo de lo divino sino un puente, una vía de llegada a Dios, considerándose que “su origen va íntimamente unido al de la religión que tiene el mismo fin”.

De tal instrumentalización pueden desprenderse varias cuestiones de singular trascendencia. Por una parte, la Iglesia se presenta como el motor que ha permitido llegar al arte a su perfección y quien ha evitado que fuera “privilegio de ricos y poderosos”. Ello justificaba en ambas exposiciones el dominio

de las obras de carácter religioso sobre las civiles. Éstas, a pesar de su innegable interés, no impedían deducir que “las más preciosas joyas de arte son tesoro y patrimonio de la Iglesia”. Sólo quedaba aceptar “la enorme deuda que con ella tiene contraída la humana cultura”. Por lo tanto, era a la Iglesia a quien le correspondía el protagonismo en la deseada regeneración artística, sirviendo de guía a los artistas y siendo custodios del legado recibido.

Bajo tal presupuesto, aunque el arte revela “la marcha sinuosa de un pueblo a través del tiempo”, en las exposiciones se ofrece una lectura sesgada al negarse la Historia como una secuenciación temporal con criterios propios y diferenciados. Para ellos, “la tradición había sido interrumpida” al olvidarse la tradición cristiana en el Renacimiento, “reinando desde entonces en el arte el más lamentable desconcierto”. Ante tal disyuntiva, “la generación actual se ha visto precisada a buscar trabajosamente sus vestigios dispersos y sus fragmentos desconsideradamente mutilados”. Las exposiciones retrospectivas iban a ser, entonces, un “paciente y piadoso inventario del pasado que lleve a nuestros artistas a aquel ambiente donde se inspiraba el genio artístico en su mejor tiempo”.

En relación con ello, las piezas seleccionadas comprendieron desde “los primeros albores de nuestra civilización prehistórica y las más refinadas labores de nuestros días de esplendor”, asociando la idea de magnificencia artística con la de desarrollo socio-político y económico burgalés y castellano. Pero debían responder, además, a otro tipo de presupuestos. Dado que “toda obra de arte ha de constar de fondo y forma”, se buscaban aquéllas donde quede expresada la “sublimidad en la idea y el acierto absoluto en la ejecución”, ligado a unos rí-

⁴¹ Haskell, F (1994): *La Historia y sus imágenes...*, ob. cit.

⁴² Este texto constituye un singular testimonio en el que queda recogida de forma amplia y pormenorizada el modo de entender el arte y las obras artísticas, así como la diferenciada valoración que merecían los diversos periodos estilísticos.

gidos criterios de valor normativo muy lejanos a las tendencias contemporáneas.

A las colecciones de testimonios prehistóricos, que avalaban la presencia humana en tierras burgalesas desde tiempos remotos, se unían piezas romanas para centrar la atención en el mundo medieval y primeros años del Quinientos. En este sentido, resulta muy clarificador el cartel confeccionado para anunciar la exposición de 1921⁴³ donde se expresa gráficamente, a través de obras de excepcional calidad, cómo las manifestaciones de los siglos XI y XII constituyen la base y el contrapunto sobre el que se apoyó el desarrollo alcanzado a fines del XV.

Así, los “curiosos y antiquísimos ejemplares que datan de los primeros tiempos de la Reconquista”, permitían incluir el mundo rural, olvidado generalmente en las declaraciones monumentales, pues resultaban necesarios como punto de partida. Pero su realidad artística no era entendida por todos, estando la mayoría solo dispuesta a aceptar su valor de antigüedad⁴⁴ que les evocaba la gloria de los héroes burgaleses. Para aquellos de sólida formación, como Vicente Lampérez, su “fealdad casi herética” demostraba “un arte en la infancia pero de un interés supremo”. Y para los más intuitivos y familiarizados con el arte moderno “bien pueden pasar por obras cubistas de nuestros días”, apuntando una vía de revalorización estética para este tipo de obras de ricas consecuencias (Fig. 5).

Sobre tales cimientos, los testimonios del Bajo Medioevo son para Benlloch y Lampérez “la síntesis y compendio del espiritualismo cristiano”, que se hace también extensivo a los de principios del XVI. Por ello, las obras correspondientes a estos momentos acapararon todos los elogios que además hacían hincapié en su corrección formal y en su exquisita ejecución material. Dentro de este con-



Fig. 5. Vista general de la sala principal de la Exposición Retrospectiva organizada en 1921 con motivo del VII Centenario de la Catedral de Burgos publicada en el *Catálogo de la Exposición*. (Archivo Municipal de Burgos)

texto, se interesaron especialmente por los trabajos flamencos como elocuente prueba del gran desarrollo alcanzado en todos los órdenes durante ese período.

Por el contrario, las centurias restantes, prescindiendo de algunas obras de pintores como El Greco, Zurbarán o Goya, apenas contaban con representación, ya que era mejor no exponerlas “pues no debe ser imitado el mal gusto dominante”. La excepción la constituían aquellas manifestaciones que todavía “conservan la elegancia de la mejor época”.

Este discurso temporal se hacía efectivo a través de piezas de diferenciada naturaleza. Aunque eran numerosas las esculturas y pinturas, la atención de ambas muestras se centró en las artes decorativas. Ello es fruto del interés que las autoridades eclesiásticas tenían en la recuperación del esplendor del culto litúrgico y, a su vez, la expectación con la que fueron acogidas refleja la importancia del desarrollo del gusto burgués⁴⁵.

Dentro de las amplias posibilidades que la rica herencia artística burgalesa ofrecía, los encargados de ambas exposiciones quisieron que estuvieran presentes las obras más reputadas por los especialistas. Pero, al mismo tiempo,

⁴³ *El Castellano* (1921): 20 de mayo.

⁴⁴ Sobre el valor de antigüedad cfr.: Riegl, Alois (1987): *El culto moderno a los monumentos*, Ed. Visor. Madrid.

⁴⁵ Simó, Trinidad (1989): “Formación del espacio burgués”, en *Rev. Fragmentos*, nº 15-16, p. 98-105

deseaban abrir los ojos de estudiosos y profanos al inmenso legado todavía desconocido, buscando entre el mismo, con el fin de “excitar la curiosidad”, aquellos testimonios considerados “casi únicos” o decididamente “como no hay otro en el mundo”.

Muchas de las obras se pidieron de forma expresa a los principales conjuntos histórico-artísticos burgaleses -Catedral, Cartuja, monasterios de las Huelgas y Silos, etc.- y a aquellas parroquias de localidades cuyo desarrollo histórico coincidía con los intereses de las muestras, tal sucede con Covarrubias o Santa María del Campo. Pero también se hizo un llamamiento a cuantos pudieran aportar algún testimonio de interés, sin saber exactamente con qué obras podían contar, llegando, incluso, piezas después de inauguradas las exposiciones.

Tal gestión condicionó, por tanto, la materialización de las muestras que, por otra parte, respondían a los criterios expositivos decimonónicos donde reinaba un aire abigarrado y caótico. Las paredes de las salas estaban recubiertas de tapices y reposteros, situando vitrinas en todo el perímetro y en el centro, haciendo considerar a uno de los propios organizadores que “se amontonaban, quizá sea éste el verbo más propio, los objetos de arte”. Aunque se presentaban “para seguir la evolución del arte en todos sus periodos y en todas sus ramas”, no existía un hilo conductor de carácter temporal; podía, así, convivir una lápida romana con “mesas estilo Luis XV de frívolos adornos”.

Este panorama fue objeto de críticas en la prensa nacional, pues “carece de método y del más mínimo sentido de la presentación”. No extraña, por tanto, que el mundo de la vanguardia comparara los museos y este tipo de muestras con los cementerios, “idén-



Fig. 6. Vista de una de las vitrinas de la Exposición Retrospectiva organizada en 1921 con motivo del VII Centenario de la Catedral de Burgos publicada en el *Catálogo de la Exposición*. (Archivo Municipal de Burgos)

ticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen”⁴⁶ (Fig. 6).

Todo ello no fue óbice para que ambas muestras alcanzaran una significativa influencia en Burgos. Los organizadores estaban convencidos de su potencial ejemplarizante al ser un magnífico vehículo para el “cultivo del buen gusto (que) perfecciona y ennoblece moralmente”, además de ser un singular universo de posibilidades y sugerencias para “los historiadores, los arqueólogos, los artistas”. Con el fin de garantizarlo, debían completarse las exposiciones con un estudio pormenorizado de las piezas exhibidas, recogido en el correspondiente catálogo que sólo pudo hacerse efectivo en la de 1921.

Además, ésta constituía, en las aspiraciones del arzobispo Benlloch, un singular anticipo de una de sus ideas más queridas: la organización de un Museo Diocesano que deriva claramente de las iniciativas del obispo de Vic Morgades y que el arzobispo burgalés debió conocer cuando estuvo al frente de la sede de Urgel⁴⁷. Precisamente, de la filosofía de Morgades parecen desprenderse muchos de los criterios de Benlloch⁴⁸.

Los presupuestos que impulsaron estas magnas muestras tuvieron además

⁴⁶ Ballart, Joseph (1997): *El patrimonio histórico...*, ob. cit., p. 155.

⁴⁷ PP. CARMELITAS (1925): *Breve reseña biográfica del cardenal Benlloch*, Burgos.

⁴⁸ Ballart, Joseph (1997): *El patrimonio histórico...*, ob. cit., p. 201

amplio eco en nuestra tierra, encarnándose en una serie de artífices que dominaron ampliamente el panorama artístico burgalés durante el primer tercio de la pasada centuria. Estos hombres compartían una sólida formación en el dibujo, adquirida en la Academia Provincial⁴⁹, que les abrió ilimitadas posibilidades en diferentes campos de las artes, y el interés por la perfección en la realización material de las obras. Les unía, también, el amor por Burgos y su herencia del pasado medieval

y renacentista que actuó como inagotable fuente de inspiración y continuo enriquecimiento. Tal es el caso de los orfebres Saturnino Calvo y Rufino Valdivielso, el ceramista Simón Calvo, el retablista Valeriano Martínez o el pintor, diseñador gráfico y decorador Fortunato Julián⁵⁰. A pesar de ello, no renunciaron al conocimiento de las modernas tendencias que asimilaron y asumieron en interesantes interpretaciones hasta que el inicio de la Guerra Civil desencadenó una nueva dinámica.



⁴⁹ Ibáñez Pérez, Alberto (1982): *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*, Ed. Diputación Provincial de Burgos.

⁵⁰ Iglesias Rouco, Lena S. y Zaparaín Yáñez, M^a José (2004): "Los últimos maestros (I)" en *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, Vol. II, Ed. Diario de Burgos, p. 41-48.

**MESA V:
TESIS DOCTORALES
EN CURSO DE REALIZACIÓN
Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN
SUBVENCIONADOS**

VÍCTOR MARÍA CORTEZO, “VITÍN”, Y SU APORTACIÓN
AL FIGURNISMO Y LA ESCENOGRAFIA TEATRALES
DURANTE EL FRANQUISMO

Juan Antonio Arranz Martín
IES Son Rullan. Palma de Mallorca

El tema de mi tesis, que dirige la doctora Catalina Cantarellas de la Universidad de las Islas Baleares, y por tanto, de mi comunicación, es el estudio de la obra de Víctor María Cortezo, Vitín, como se le conocía en el mundo teatral. Este artista comenzó como dibujante e ilustrador y acabó desarrollando la mayor parte de su actividad creativa en el campo de la escenografía y del figurinismo teatrales. Por tanto, esta tesis se encuadra dentro del apartado de las artes escénicas. Son artes que necesitan del tiempo y del espacio para existir y en cambio su existencia es efímera, ya que no elaboran objetos. Artes que aglutinan a otras muchas artes sin ser una suma de cada una de ellas desarrollando una poética propia.

Dentro del arte teatral, en su vertiente de espectáculo visual, distinguimos dos disciplinas, la escenografía o arte de diseñar el espacio escénico, por una parte y el figurinismo o arte de vestir los personajes, por otra, que han sido ejemplo de abundantes colaboraciones por parte de los artistas plásticos. Son las que contribuyen –junto a la luminotécnica– a crear la plástica de la escena, a través del tratamiento del espacio, los volúmenes, el color, la luz y la textura de los materiales.

Vitín Cortezo fue uno de los principales exponentes de la plástica teatral española en el periodo comprendido entre los años 1939 y 1977. Es decir, desarrolló casi toda su actividad durante la dictadura franquista y buena parte de ella vinculado a compañías de teatro “oficiales” como el Teatro Nacional María Guerrero durante los años 40 o el Teatro de Juventudes de la Sección Femenina, a finales de los 60 y principios de los 70. Curiosa paradoja para un hombre próximo a García Lorca, amigo de Cernuda y Gil-Albert, que realizó los figurines y decorados para la obra *Mariana Pineda* estrenada en el Congreso de Intelectuales Antifascistas en Valencia en 1937 y expuso sus dibujos de guerra en el famoso Pabellón español de la Exposición Internacional de París de ese mismo año. Quizá por ello, por su supuesta polaridad ideológica, también por existir un cierto menosprecio del teatro del primer franquismo, porque buena parte de su obra se ha perdido o por sus propias circunstancias vitales, lo cierto es que es una figura prácticamente desconocida, incluso para los que hoy se dedican a la plástica teatral.

De manera similar a lo que se ha hecho con otras figuras contemporáneas suyas como Sigfredo Burmann¹ o Emilio Burgos², se pretende:

¹ BECKERS, Úrsula (1992) : *La escenografía teatral de Sigfredo Burmann*. Tesis doctoral, Departamento de Hispánica, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

² GARCIA LÓPEZ, Ana (2003): *Estructura y ordenación espacial en el diseño escenográfico. Emilio Burgos, escenógrafo*. Tesis doctoral, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada.



Fig. 1. Figurín para *La voz amada* (H. Rothe) 1943. Museo Nacional del Teatro. Técnica: acuarela, apenas dibujo. Parece un figurín de moda, de los publicados en *Harper's* o *Vanity Fair*.

1. Localizar y clasificar su legado: figurines y escenografías principalmente; pero también dibujos, óleos, figurines de moda, colaboraciones cinematográficas, etc.

2. Analizar su obra de plástica teatral con relación a los siguientes aspectos: técnica (ejecución de los bocetos, con parámetros diferentes

tratándose de escenografías o figurines), relación de los bocetos con el producto final (del dibujo al escenario y del figurín al traje) y posible elaboración de un estilo.

3. Contextualizar su obra con relación a sus contemporáneos españoles y a la sociedad y cultura en la que se inserta.

4. Contribuir al estudio del teatro del primer franquismo desde la plástica de la escena.

Analicemos cada uno de estos aspectos:

1. Localización y clasificación

No mencionaremos todos centros de documentación consultados, únicamente resaltaremos que en este proceso han resultado fundamentales el Museo Nacional del Teatro (bocetos de escenografías y figurines), el Centro de Documentación Teatral (fotografías), la Hemeroteca Municipal de Madrid (artículos y críticas) y los fondos de algunos directores

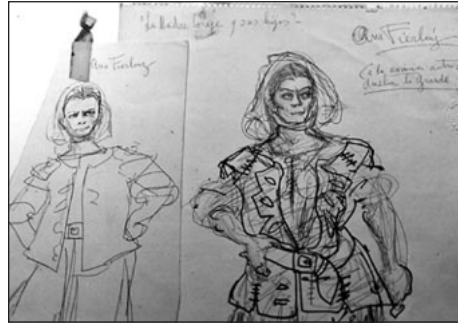


Fig. 2. Dibujos figurín de Ana Fierling para *Madre Coraje y sus hijos* (B. Brecht) 1966. Museo Nacional del Teatro. Dibujo previo, lápiz, línea sinuosa, gesto muy expresivo, caracteriza al personaje.

como Ángel Fernández Montesinos. Al igual que algunas entrevistas con amigos y directores con los que trabajó. Han resultado infructuosas de momento, las gestiones para consultar los fondos de diversos teatros, al igual que con buena parte de su familia.

Del resultado de esta búsqueda se constata el predominio de diseños de figurines frente a escenografías y la escasa correspondencia de estos materiales con las fotos de los montajes que se conservan. No se han encontrado maquetas y muy pocos planos. Por otro lado, se ha comprobado que las colaboraciones cinematográficas son escasas y en general, no figuran en los créditos de las mismas.

2. Análisis obra

El problema que se presenta en este apartado es la dificultad que supone analizar materiales inconexos y dispersos que adquieren su sentido en el desarrollo del espectáculo.

En el caso de los bocetos escenográficos se intentará una aproximación al modelo propuesto por Ana García en su tesis sobre Emilio Burgos (Op. Cit.) que parte de los planteamientos de diversos semiólogos del teatro como P. Pavis o A. Ubersfeld. Lamentablemente, el mate-



Fig. 3. Tres figurines para *La pandilla va al teatro*, 1971. Colección de Ángel Fernández Montesinos. Teatro infantil ¿cambio de “estilo” o simplemente adaptación a diseño infantil o naïf? ¿De nuevo figurines de moda esta vez infantil?

rial que disponemos para acometer tal análisis es bastante inferior en número, al existente en el caso de Burgos.

En el caso de los figurines se intentará una clasificación por estilos intentando establecer una relación con el contenido de la obra y el contexto histórico en que se representa.

En cualquier caso, independientemente de la propia evolución estilística que pueda tener el autor no debe olvidarse que éste se debe a las indicaciones del director y al contenido de la obra para la que trabaja. Por tanto, poseer una técnica y un estilo eclécticos es más una virtud que un defecto, aunque dificulte nuestra tarea (Fig. 1, 2 y 3).

Respecto a los dibujos, la dificultad estriba en establecer una evolución cuando los ejemplos que disponemos bien son de los años 30 bien de los 70. Podrían vislumbrarse diversas influencias: Grosz en aquellos de contenido más político; Cocteau, en otros de carácter más erótico, etc.

3. Contextualización

Cortezo pertenece al privilegiado grupo de artistas que se vinculan a los Teatros

Nacionales, junto a Burmann, Burgos, los hermanos Viudes, Redondela y Caballero, entre otros. Después, en mayor o menor medida colaborarán en los montajes de José Tamayo y de otros directores significativos en los años sesenta como José Luis Alonso o Ángel Fernández Montesinos. Esto quiere decir, que al menos, entre los años cuarenta y parte de los cincuenta, a pesar de la penuria generalizada del teatro y la sociedad españolas, de la censura y del control ideológico del régimen, dispusieron de ciertos medios para poder desarrollar su trabajo, aunque llegara a un público escaso y burgués. Es necesario completar las investigaciones sobre cada artista y sobre otros elementos del sistema teatral que amplíen la perspectiva, pero la percepción de numerosos autores³ es que su labor fue muy digna y contribuyó a no perder el pulso del teatro mundial. En los años 60 se produjo un importante cambio en el mundo teatral con la consolidación de los grupos de teatro universitario e independientes. Llegaron nuevas propuestas a través de nuevos directores (Marsillach, Narros, Boadella)

³ HIGUERA, Luis Felipe (1993): “El teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): La creación de un público” p. 80-105 y SANTA-CRUZ, Lola: “Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952” p. 68-79, en PELÁEZ, A (ed.) *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)* Vol. 1, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura) Madrid. PELÁEZ MARTÍN, Andrés (1995): “Reflexión sobre la escenografía en los Teatros Nacionales: del decorado al espacio dramático”, en PELÁEZ, A (ed.) *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)* Vol. 2, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, Madrid, p.209-237. GARCÍA, Ana (2001): “La plástica escénica española en el período de la autarquía franquista ¿Inexistencia o desprecio?” en *ADE-Teatro*, núm. 84, Enero-marzo, Madrid.



Fig. 4. Boceto de escenografía para *Seis personajes en busca de autor* (L. Pirandello) 1956. Museo Nacional del Teatro. Aparentemente concepción plástica de la escenografía. Pero hay un claro tratamiento del espacio y de los volúmenes. No disponemos de planos ni alzados ni tampoco de fotos del montaje.

escenógrafos (Nieva, Piugserver) o compañías (Els Joglars, Teatre Lliure, La Cua-dra, Tábaro, etc.) y algunas, a los mismos teatros oficiales. Poco a poco la vanguardia teatral fue entrando en España⁴. Los antiguos profesionales se adaptaron como pudieron a los nuevos tiempos encontrando en el teatro comercial y el teatro infantil dos salidas bastante comunes, aunque en general, nunca perdieron la confianza ganada con los directores más veteranos.

4. Contribución al estudio del teatro del primer franquismo

Conviene recordar que cuando nos referimos a Teatro lo estamos concibiendo como arte del espectáculo y no como género literario. En este sentido es cómo

analizamos su aportación a la historia del arte y de la cultura. En diversos estudios sobre el teatro español desde la Guerra Civil⁵, las referencias al periodo del primer franquismo se desarrollan entre el tópico y la descalificación, quizá excesivamente condicionados por el análisis socio-político. La guerra civil, sin duda, truncó el desarrollo de proyectos y trayectorias vitales profundamente creativos e innovadores (Rivas Cheriff, Margarita Xirgú, García Lorca) y alentó otros en el contexto mismo de la guerra (Teatro político y revolucionario) Pero ni antes todo era progreso⁶ ni después, todo fue pacatería rancia y conservadora. A pesar del exilio y la represión una gran parte de los hombres y mujeres de teatro de esta época se habían iniciado o formado en el período republicano y ciertas iniciativas como la creación de un Teatro Nacional, se gestaron en la República. Se hace necesaria continuar la revisión de la evolución cultural y teatral de éstas décadas que se lleva realizando desde hace unos cuantos lustros⁷. Abordar el estudio individual de algunos de sus protagonistas es una contribución más en este sentido. Y dada la larga trayectoria vital de muchos de ellos arroja una importante luz a varias décadas más, necesaria para entender mejor la evolución del teatro en todo el periodo franquista.

Basten unos cuantos ejemplos: S. Burmann trabajó en el Teatro de arte de Martínez Sierra y en los diversos proyectos de Rivas Cheriff, pero después de la guerra continuaría su actividad y magis-

⁴ CORNAGO BERNAL, Oscar (1975): *La vanguardia teatral en España, 1965-1975: del ritual al juego*. Visor, Madrid.

⁵ Vilches de Frutos, María Francisca y Santos Deulofeu, Elena (1994): "SPAIN" *The world Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 1. Routledge, Londres. OLIVA, César (2002): *Teatro español del siglo XX*. Síntesis, Madrid.

⁶ MARRAST, Robert (1978) *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Inatitut de Teatre, Barcelona. DOMÈNECH, F. (1999) "El teatro en la guerra civil española" *ADE-Teatro*, núm 77, Madrid. HERAS, G. (1992) "Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30" *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939* (DOUGHERTY, Dru y VILCHES, M^a Francisca, Coordinación y Edición) CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera S.A, Editores. Madrid.

⁷ Entre otros: PELÁEZ, A. (Ed.) op. Cit. GARCÍA RUIZ, Víctor (1999): *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. EUNSA, Bañaraín (Navarra). BERNAL, Francisca y OLIVA, César (1996): *El teatro Público en España, 1939-1978*, Ed. García Verdugo, Madrid. LLORENTE, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)* Visor. Madrid. CABRERA, M^a Isabel (1998): *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)* Tesis doctoral, Dep. H^o del Arte, Fac. Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Granada.

terio en el Teatro Español y los proyectos de J. Tamayo. José Caballero y Benjamín Palencia colaboraron con García Lorca antes de la guerra y con los Teatros Nacionales en la posguerra. Luis Escobar y Vitín estrenaron en 1947 *Huis Clos*, de J. P. Sartre. José Tamayo dirigió en 1956, con escenografía de Vitín, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello (Fig. 4)

Por la información recogida hasta ahora, pueden apuntarse las siguientes conclusiones:

1) Aunque Vitín Cortezo realizó escenografías de gran relevancia –*La cena del Rey Baltasar* (1939), *Los endemoniados* (1944), *Nuestra ciudad* (1945), *La loca de Chailot* (1962)– no han tenido la trascendencia de otras de sus contemporáneos, a quienes en general se ha considerado mejor dotados para esta labor. Tal vez porque las obras en las que colaboró no marcaran hitos significativos, según críticos y literatos. A pesar de ello, fue un escenógrafo versátil, con una clara concepción tridimensional del escenario, atento a soluciones novedosas

en el campo de los materiales y de los recursos luminotécnicos.

2) Como figurinista, su aportación es realmente significativa (número de trabajos, elogios unánimes en las críticas, reconocimiento de la profesión) Para algunos directores es considerado iniciador del figurinismo moderno en España⁸, sobretodo por entender que el vestido no es simplemente un adorno o una referencia de época sino que caracteriza al personaje, y que es significativo su color y su textura además de la forma, para relacionarlo con la escenografía y su desarrollo en escena. En ocasiones, como en sus colaboraciones para el teatro infantil se convertirá en el elemento prioritario en la plástica de la escena.

3) Su labor junto al resto de profesionales agrupados en torno a los Teatros Nacionales (años 40) y a la compañía de J. Tamayo (años 50), contribuyó a desarrollar una práctica teatral de gran dignidad y calidad, considerando los medios existentes y la situación política y cultural del momento.



⁸ Afirmaciones de Miguel Narros recogidas: Comas, Eva (1999) "RETALES DE TEATRO. "Figurines y figurinistas a escena." *ESCENA*. N°60,61. Mayo-Junio, Barcelona.

LAS ESTANCIAS AUXILIARES EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Francisca del Baño Martínez
Universidad de Murcia

PRESENTACIÓN

El proyecto de tesis doctoral que se presenta en estas páginas, está siendo dirigido por el Dr. Germán Ramallo Asensio y se encuentra actualmente en curso de realización¹. Su objetivo principal es el de realizar un profundo estudio de la variedad de espacios que se localizan en torno a los templos catedralicios españoles y que fueron creados, principalmente, para responder a una serie de necesidades funcionales de dichas sedes. De este modo, se atiende a un hecho que consideramos fundamental, que ha sido prácticamente obviado hasta el momento, y es que una catedral española no es sólo un edificio, un templo, sino todo un organismo de edificios en el que se incluyen también los claustros, salas capitulares, sacristías, archivos, bibliotecas y dependencias administrativas, cuyo conjunto configura la integridad de la sede catedralicia.

En las catedrales existía una gran variedad de espacios, cada uno dedicado a una función litúrgica, administrativa o de otro tipo, que quedaba claramente definida o destinada al adecuado funcionamiento de la catedral en general. La actividad corporativa del Cabildo y su servicio a la conservación del templo exige espacios específicos para la

administración y gestión ordinaria de la catedral, entre ellos se encuentran algunas dependencias que van a ser objeto de nuestro interés, como las contadurías, los archivos, la sala capitular, etc. También se centra la atención en otro tipo de espacios más estrechamente relacionados con el aspecto litúrgico, destinados a contribuir al adecuado desarrollo y esplendor del culto, como era el caso de las sacristías, o los que se creaban para favorecer la debida custodia y control de sus bienes materiales más preciados, como las salas del tesoro e incluso las bibliotecas. Esta diversidad de espacios de las iglesias mayores diocesanas, se reduce en otras iglesias de menor rango por razones evidentes. En las catedrales cada uno de estos espacios auxiliares tenía además su nombre específico, que en el caso de las iglesias parroquiales, algunas colegiadas, e incluso en las monásticas, se mantendrían solo los nombres de las dependencias más fundamentales e imprescindibles, pudiendo englobar así diversas funciones en un mismo espacio. De ahí que para conocer el verdadero funcionamiento de dichas estancias, las razones de su disposición, y otros objetivos que señalaremos más adelante, debamos atender a los ejemplos catedralicios.

¹ Para ello contamos con la ayuda de una beca de formación de personal investigador (FPI) otorgada por la Fundación Séneca, Centro de Coordinación de la Investigación, en el seno del proyecto de investigación: *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración*, Ref. BHA2000-01920-C08-00, coordinado por el Dr. Germán Ramallo Asensio.

Centramos la atención en los siglos del barroco por la creciente importancia que, especialmente a partir del Concilio de Trento, adquirieron determinados espacios de las catedrales en comparación con otros momentos conforme con las imposiciones de la Contrarreforma respecto al ceremonial y las nuevas prácticas devocionales, llegando a configurarse nuevas estancias adaptadas para el culto católico y, especialmente, para el eucarístico.² Algunos de esos espacios fueron creados de acuerdo con la austeridad que caracterizó a la Contrarreforma y atendiendo a sus advertencias en contra de la vana ostentación y del ornamento poco digno. Pero será a partir del cambio de sensibilidad que se produce durante el siglo XVII y, aún más en la centuria siguiente, cuando se modifique esta concepción y con ello se promueva una renovación edilicia, dirigida tanto a la transformación de viejas estructuras mediante la aplicación de ricos ornamentos decorativos, como a su directa sustitución.

De este modo, se asiste durante aquella época a un verdadero auge constructivo de edificaciones de uso y representación al servicio de las catedrales españolas, que podría ser considerado como una faceta más de la desenfadada campaña de renovación edilicia y decorativa que se produjo en la arquitectura religiosa durante los siglos del Barroco, motivada por el deseo expreso de los religiosos de ofrecer un testimonio visible de su fe y de su poder temporal.

Este impulso constructivo, también pudo venir motivado por la necesidad de los capitulares de dotar a sus iglesias mayores de este tipo de estancias, a las que en momentos anteriores se había tenido que renunciar, dado que prevalecía el interés por construir en primer lugar los espacios principales en los que se iba a desarrollar el culto, teniendo que

realizar las funciones auxiliares en zonas acomodadas para este fin en antiguas capillas o en otros lugares no construidos *ex profeso* para ello.

Hay que tener en cuenta, además, que en los siglos del Barroco, aunque ya desde momentos anteriores, se produce prácticamente en todas las catedrales un aumento del número del personal catedralicio, es decir, de las personas encargadas de alguna función en el Cabildo, con quehaceres religiosos, administrativos, económicos, sociales, benéficos, etc. que, por ello, precisarán de nuevos espacios o de la ampliación de los existentes.

Asimismo, las normas para el desarrollo de la liturgia vigentes en la época en la que centramos nuestra atención, favorecen la creación de esa diversidad de espacios, de capillas, altares, distintas sacristías para beneficiados, canónigos, capellanes, etc. y sus respectivos vestuarios.

A partir de la secularización del modo de vida de los canónigos, por Bula de Clemente VIII, promulgada en el siglo XVII, muchos de los ámbitos que habían sido creados para la vida en común que éstos llevaban en la catedral, tales como la enfermería, el refectorio, los dormitorios, etc., pasaron a ser destinados a otros fines, efectuando las modificaciones que fuesen precisas para ello, como ocurrió, por ejemplo, con el gran refectorio de la Catedral de Roda de Isábena, dividido en tres espacios que serían utilizados a partir de entonces para ubicar allí el archivo-biblioteca, la sala capitular y un refectorio más pequeño.³

Las edificaciones que son añadidas a los templos catedralicios, en su gran mayoría construidos durante el periodo medieval, presentarán, en muchas ocasiones, importantes novedades tipológicas y lingüísticas que destacarán sobremedida al ser incorporadas a las fábricas medievales. Los maestros encargados de

²Véase sobre ello el artículo de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1991): "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", en *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte*, nº III, p. 43-53.

³AA.VV. (1987): *Las catedrales de Aragón*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, p. 48.

su traza y realización, en determinados ejemplos, dejaron constancia de sus habilidades para distribuir unos conjuntos de dependencias que lograsen cubrir las necesidades del Cabildo, contando con numerosos obstáculos para ello, como podían ser la estrechez de esos espacios o la presencia de estructuras anteriores.

Toda esa diversidad de espacios que se encuentran unidos al templo, son los que realmente vienen a configurar esta especie de urbe que se halla, a su vez, dentro de otra ciudad,⁴ y en la que desempeñaba sus actividades un colectivo, el cabildo catedralicio, que constituía un organismo importante desde el punto de vista ciudadano y que más allá de su papel estrictamente eclesiástico, tenía un gran peso económico, cultural e incluso político.

OBJETIVOS

El motivo fundamental para la elección de este tema, ha sido el escaso interés que se ha prestado tradicionalmente a los distintos espacios que, sin formar parte del propio templo, resultan tan necesarios para el buen funcionamiento de éste y del gran conjunto que constituye la catedral. La historiografía que versa sobre el estudio de las catedrales españolas, se ha caracterizado tradicionalmente por ofrecer un tratamiento muy superficial de este tipo de dependencias, prestando atención únicamente a su contenido artístico y no al continente. De este modo, son muchas las monografías publicadas sobre diversas catedrales que ofrecen una minuciosa descripción de los cuadros, vestiduras, piezas de orfebrería y otros objetos que en estos espacios se pueden encontrar, sin prestar atención a su arquitectura, funcionamiento, configuración, etc. En cambio, las que si lo han hecho, constituyen unas pocas, aunque muy valiosas, excepciones. En los últimos años, se vienen realizando rigu-

rosos e interesantes estudios sobre este tipo de ámbitos en las catedrales españolas, centrandó su atención en la zona septentrional del país y especialmente en el periodo medieval, por lo que los que fueron construidos en otros territorios y, sobre todo, en momentos posteriores, están aún muy poco estudiados.

En los dos años que llevamos investigando sobre este tema, hemos consultado una gran cantidad de publicaciones y varios escritos inéditos que tratan sobre diversas catedrales españolas, en ellos se ha podido comprobar que son realmente muy pocas las estancias auxiliares que han sido objeto de un estudio de carácter monográfico o exclusivo, en el que se ofrezca un análisis minucioso sobre su desarrollo constructivo, maestros que intervinieron, ornamentaciones, programas iconográficos, etc. Si a ello añadimos que las pocas investigaciones que se han realizado de los espacios de este tipo que fueron construidos o modificados durante los siglos XVII y XVIII, tienen un marcado carácter local y en ellos no se ha prestado prácticamente ninguna atención a su aspecto funcional, veremos que se hace necesario llevar a cabo un estudio global, que permita desvelar las claves de este tipo de construcciones, en el que se atienda también a ese aspecto funcional que constituye su verdadero carácter y razón de ser.

El escaso interés prestado a estas edificaciones puede tener su origen en la dificultad que su análisis supone para el historiador de la catedral, debido a que suelen ser las partes más desconocidas y, por lo tanto, que plantean mayores problemas. Su estudio resulta aún más complejo por el hecho de que muchos de estos espacios han sido acondicionados para salas de los museos catedralicios o diocesanos, desvirtuándolos de sus funciones y objetivos para los que fueron creados.

⁴ Bonet Correa, Antonio (2001): "La catedral y la Ciudad Histórica", en Castillo Oreja, Miguel Ángel (Ed.) *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Fundación BBVA, Madrid, p. 18.

Esa es una de las razones por las que pretendemos estudiar estos espacios y los fines para los que fueron destinados durante el Barroco, lo que nos ha de proporcionar las bases necesarias para llegar a establecer su adecuación al complejo funcionamiento de una sede catedralicia durante los siglos XVII y XVIII. Para ello debemos atender a los aspectos que presenten en común los diversos ejemplos escogidos, tales como su configuración, disposición, organización, etc., pero sin pasar por alto sus posibles peculiaridades y los motivos a los que éstas obedezcan.

Se ha considerado que la inmensidad de una catedral no se puede entender hoy con su cabildo actual, por lo que va a ser preciso efectuar un largo recorrido para lograr captar y entender la auténtica dimensión y función de la sede, centrandó nuestra atención en los espacios que estuvieron destinados a contribuir al adecuado funcionamiento del indiscutible referente que constituía una catedral por aquella época, y que tal vez han sido los que más modificaciones han sufrido con el paso de los años.

Otros aspectos que se pueden tratar en relación con este tema, son los de atender a las características de estas estancias, a quienes promovieron su construcción (en algunas ocasiones se deben principalmente a los obispos), establecer e identificar sus tipologías, la posible vinculación existente con espacios similares construidos en otras catedrales, ya sean españolas o no, así como en otro tipo de edificios religiosos. También se atenderá a la evolución y cambios que experimenten con el paso del tiempo y en relación a otros modelos, de su concepto de uso y distribución del espacio, además de señalar las posibles motivaciones que impulsaron este auge constructivo, algunas de las cuales ya han sido brevemente señaladas y otras se proponen a continuación.

En las nuevas diócesis que fueron creadas durante el reinado de Felipe II, en Orihuela, Jaca, Solsona, Teruel, Barbastro y Valladolid⁵, este tipo de dependencias se pudieron ir haciendo cada vez más imprescindibles en unas iglesias que habían adquirido recientemente el rango de catedrales, lo que vendría ocasionado por la incorporación de un cuerpo de capitulares a su servicio y de las necesidades derivadas de su nueva situación.

En el caso de las catedrales de otras diócesis más antiguas, en las que, quizás porque este tipo de dependencias se podían encontrar en mal estado, se habían quedado demasiado pequeñas o, simplemente se deseaba contar con construcciones más acordes con los nuevos gustos del momento, se va a promover, por lo tanto, una renovación de las viejas estructuras. Asimismo podía ocurrir, que ante la ausencia de dependencias auxiliares en algunas de las catedrales en las que no se había podido acometer aún su realización, especialmente en las diócesis más pobres, se hiciese necesario emprender la construcción de este tipo de espacios durante en una época tan tardía como la de los siglos XVII y XVIII.

También se hizo preciso construir nuevos espacios funcionales anexos al templo en aquellas iglesias colegiadas que se aspiraban a convertirse en las catedrales de unas nuevas diócesis que se pretendían crear. Este caso está documentado, entre algunos otros ejemplos, en las colegiadas de Santander, Santillana del Mar y Lorca, dado que uno de los muchos requisitos a cumplir para que Roma autorizase la erección de nuevos obispados, era el que se contase con una iglesia principal capaz de acoger, de forma digna y adecuada, todas las funciones y servicios emanados del nuevo rango.

También se ha de atender en este estudio a la ubicación de estos espacios en el conjunto catedralicio, pues en muchas

⁵ Mestre Sanchís, Antonio (1979) *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, en García Villoslada, Ricardo (dir.) *Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Editorial Católica, Madrid, p. 30.

de las catedrales españolas, sus dependencias auxiliares se localizan en torno al claustro, como era habitual en los conjuntos medievales, pero algunas otras carecen de él, por lo que en ellas se podrán crear conjuntos anexos en los que se encuentren reunidas las dependencias, cuyo ejemplo más significativo es, sin duda alguna, el de la catedral de Sevilla que fue construido durante el siglo XVI.

Esto es lo que respecta a los conjuntos en los que se agrupan varias de estas estancias, en otras catedrales, en cambio, estos espacios se encuentran diseminados por varias zonas de la catedral, por lo que pretendemos averiguar si su disposición es casual, o por el contrario, responde a algún tipo de motivación.

METODOLOGÍA

Para intentar llevar a cabo este proyecto, decidimos proceder en primer lugar a reunir y revisar todo lo que se hubiese publicado sobre este tipo de espacios hasta el momento. Asimismo, se está buscando información y documentación sobre todas aquéllas dependencias catedralicias de las que tuviésemos escasas noticias por no haber sido objeto de atención de los investigadores. Con los resultados obtenidos de la confrontación y reinterpretación de los datos, se pasará a realizar un estudio riguroso de estos recintos, intentando dar respuesta a diversos interrogantes que surgen en cuanto a su funcionalidad, evolución, disposición, etc. Así se plantea una investigación en la que su objetivo principal no es el de realizar una mera búsqueda documentalista sin más, sino la de averiguar todo lo posible sobre estos espacios adyacentes a los templos catedralicios, recopilando noticias en los textos impresos o no, y atendiendo a su interpretación ante la realidad material de estos ámbitos, para cuyo estudio, también resulta de gran utilidad la recopilación de material gráfico, fundamentalmente planos antiguos.

Para conocer el destino y funcionamiento de estos espacios está siendo útil y a la vez necesario, consultar fuentes bibliográficas antiguas o, cuando esto es posible, otro tipo de escritos, como son las descripciones de las catedrales realizadas durante la época seleccionada para este estudio, pues en la actualidad son muy pocas las estancias en las que se sigue desarrollando la función originaria para la que fueron concebidas. Esto se debe a que, por muy diversas motivaciones, esa función ha sido alterada para dar cabida a otro tipo de usos, especialmente para ubicar allí las salas de exposición a las que antes aludíamos, para cuya adaptación no se ha dudado en transformar antiguas estructuras, haciendo así mucho más difícil su adecuada interpretación. En otros casos, lamentablemente, la pérdida ha sido mayor debido a que estas estancias han desaparecido al desprender a los edificios catedralicios de sus construcciones adyacentes, con la intención de que se muestren totalmente exentos, dejando al desnudo la forma de sus ábsides, capillas, etc.

Existen otras fuentes documentales que en algunas ocasiones resultan fundamentales para abordar el estudio de las catedrales españolas en distintas épocas, como son las visitas que los obispos, de acuerdo a los dictados del Concilio de Trento, realizan a los templos principales de las diócesis, en las que se atiende, entre otros aspectos, al estado material del edificio y a los objetos, reliquias, etc., que éste contiene. De ellas suele quedar constancia por escrito y en algunas ocasiones el recorrido se inicia en un punto determinado del templo y se van visitando los distintos espacios que se disponen sucesivamente, por lo que la información que nos ofrecen resulta de gran importancia a la hora de conocer las distintas advocaciones bajo las que han estado las distintas capillas, las diferentes familias a las que pertenecían, etc. Esta visita se puede extender a los espacios que quedaban re-

servados exclusivamente para uso del Cabildo, aunque en otras ocasiones suponían un motivo para el enfrentamiento entre el obispo y su cabildo, como ocurrió en la catedral de Coria durante la segunda mitad del siglo XVIII.⁶

De este modo se puede ver que no se está atendiendo tan sólo a los estudios históricos y/o artísticos, sino a otro tipo de textos, como puedan ser los textos redactados con motivo de la celebración de sínodos diocesanos o las constituciones capitulares, que pueden servir de gran ayuda a la hora de concretar su funcionamiento.

A pesar de todo, se ha de tener en cuenta, que no será posible analizar con igual precisión la totalidad de las realizaciones de este tipo, debido a la ausencia de estudios monográficos previos sobre la gran mayoría de estas estancias, a la escasa, o incluso inexistente, documentación que se puede encontrar sobre sus procesos constructivos y modificaciones

posteriores, así como por un hecho que resulta evidente, el amplio campo de estudio con el que contamos.

Por esa misma razón, se hace necesario seleccionar los ejemplos que consideremos más relevantes desde el punto de vista histórico y compositivo, una vez que se ha realizado una aproximación al panorama general. No obstante, a la hora de elegir los ejemplos que se han de tratar con mayor profundidad, también se han tenido en cuenta razones de tipo práctico, como pueda ser la accesibilidad, ya sea a las dependencias mismas o a su documentación, pues son numerosos los archivos catedralicios españoles que se encuentran cerrados en la actualidad. Esta carencia documental se está intentando compensar con las visitas a otros tipos de archivos, como el Archivo Histórico Nacional, el General de Simancas, archivos de protocolos notariales, e incluso municipales, pero en ellos la labor no siempre es fructífera.



⁶ Archivo General de Simancas, Sección Gracia y Justicia, legajo 593. s.f.

LOS RETRATISTAS DEL ALMA.
LA INCIDENCIA DEL MOVIMIENTO SIMBOLISTA
EN EL GÉNERO DEL RETRATO EN CATALUÑA Y ESPAÑA*

Juan Carlos Bejarano Veiga
Universitat de Barcelona (UB)

Dado que mi ponencia se presenta en la mesa dedicada a los proyectos de investigación y tesis, aquí simplemente quiero dejar constancia del origen y posterior proceso que he seguido –y sigo llevando– en su elaboración.

Cuando me planteé realizar mi tesis, desde siempre tuve muy claro que quería hacerlo de un tema que me apasionaba: esto es, el Prerrafaelismo. Concretamente, de la incidencia de este movimiento y su estética en el pintura catalana y española del siglo XIX y principios del XX. Pero por entonces apareció publicado un libro que lo trataba¹, y por lo tanto, tuve que buscar otros temas alternativos.

De esta manera, puesto que el arte inglés siempre me había interesado y conociendo el papel preponderante que el retrato ocupaba en el arte de este país, comencé a pensar si este género había tenido el mismo peso en la Historia del Arte español, y ya específicamente, en el siglo XIX. También por aquellas fechas se organizó una exposición sobre *El retrato elegante*², con su correspondiente catálogo, que abordaba el tema en esta

centuria desde un punto de vista específico. Y fue así como fui apreciando más y más este motivo.

En este primer acercamiento, consulté algunas obras básicas, y comencé a llevarme sorpresas. Por ejemplo, José Luis Díez llegaba a afirmar que el retrato fue un “género por excelencia durante la pasada centuria (siglo XIX)”³. Sin embargo, a pesar de esta “importancia”, vi que este género –a excepción quizá del catálogo anterior y alguna otra cosa puntual–, no había recibido la atención esperada. Como mucho, en las obras de carácter general sobre el período, se limitaban a citar a los principales retratistas y sus obras más significativas. Por lo demás, el análisis que se acostumbraba a hacer consistía en realizar un inventariado y en detenerse especialmente en su aspecto más formalista, sobre la técnica característica de su autor, o si no, en la historia de la pieza o en la vida del retratado.

Así pues, aquí vi la posibilidad de un tema de estudio poco tratado o, si no, que no había recibido la misma atención que, por ejemplo, el retrato que se hacía en Es-

* Esta ponencia se incluye dentro del trabajo del Grupo de Investigación “L’art a Catalunya. Del Modernisme al Noucentisme” (GRACMON), de la Universitat de Barcelona (Nº Proyecto: Ministerio de Ciencia y Tecnología –Subdirección General de Proyectos de Investigación– BHA. 2003-03215; Direcció General de Recerca de la Generalitat 2004-SGR.00006).

¹ Se trata de: Caparrós Masegosa, L. (1999): *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de Fin de Siglo*, Universidad de Granada, Granada

² Pérez Rojas, F-J. (2000): *El retrato elegante*, Museo Municipal, Madrid

³ Cit. en: Díez, J. L. (1994): “El retrato español del siglo XIX”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Anaya, Madrid, p. 323.

paña en la época moderna. Además, como hemos señalado, la bibliografía existente era escasa, sobre todo si se compara con otros géneros igual de importantes en el mismo siglo, como la pintura de Historia o el paisaje, mucho más tratados. Por lo tanto, se me abrían las puertas para investigar sobre el retrato, con un intento de dar una mayor profundidad y de destacar la verdadera importancia que tuvo entonces. Además, se ha comenzado a poner de moda, desde hace poco, enfocar el arte no tanto desde un punto de vista histórico o cronológico como temático —me estoy refiriendo, por ejemplo, al revolucionario montaje que la Tate Gallery hizo de la presentación de sus salas en torno al año 2000, o a la actual exposición sobre “El retrato español” en el Museo del Prado, que se encuadra en la corriente revisionista de temas y géneros en la Historia del Arte—.

Naturalmente, con el tiempo fueron apareciendo poco a poco las primeras dificultades. En un principio, me propuse estudiar la evolución estilística del retrato en la segunda mitad del siglo XIX, desde las tendencias naturalistas hasta las más simbolistas, y diferenciar las características específicas del retrato en cada contexto, en Cataluña y España. Pero pronto comprendí que el tema era demasiado extenso, y me encontré ante la necesidad de acotarlo. Y así, lentamente me fui interesando más y más por el retrato que se hacía en la época del movimiento simbolista, y me pregunté que nadie se había planteado estudiar este movimiento de una forma más detenida por temas, y ver qué aportaciones y cambios trajeron estos artistas finiseculares. Además, de esta manera ya no tendría que detenerme con tanta profundidad (como la que antes apuntaba el título de investigación propuesto) en otros tipo de retratística, como la producida bajo una estética más naturalista.

De la misma manera, tampoco se había planteado el estudio del retrato dentro del movimiento simbolista⁴, ni siquiera a nivel internacional. Observé que el tema en manos de estos artistas había dado lugar a auténticas obras maestras, al menos en Europa, o si no, había introducido novedades. Me sedujo la idea de confrontación entre el Simbolismo, movimiento caracterizado por su antirrealismo, y el retrato, género tradicionalmente anclado en unos estereotipos y en el que había un gran apego a la realidad, puesto que para existir era necesario partir de la referencialidad del modelo. De esta forma, me atrajo la idea de cómo estos pintores se acercaron a él, justo en una época de crisis en el sujeto y poco antes del inicio de las vanguardias y de la abstracción. Hasta entonces, el retrato se había caracterizado por dar preponderancia fundamentalmente al referente físico, a la descripción del personaje. Para ello, lo más importante era proporcionar el mayor número de información visual de forma fiel a la realidad, y por ello, se cuidaban aspectos como la pose, que en general era frontal y muy estática, y una ambientación o nula —para destacar al modelo— o referente a su clase social o ámbito vital. Por supuesto, el retrato se atenía no sólo a su consideración de género artístico, sino también como fuente de información, como documento histórico. Pero como luego comentaremos, dentro del movimiento simbolista tuvo una consideración algo diferente.

No obstante, el tema continúa siendo algo amplio, y quizá haya la necesidad de redefinirlo posteriormente. Por un lado, desde el punto de vista geográfico. Si en un principio se propuso hacer todo el estado español, probablemente me acabaré centrando sobre todo en Cataluña, y luego, aplicar lo investigado a casos concretos de España, a

⁴ En cambio, del Impresionismo, movimiento mucho más estudiado y conocido, incluso existe una publicación traducida al castellano sobre el tema (*vid.* McQuillan, M. (1986): *Retratos impresionistas*, Ediciones Destino, Barcelona).

sus figuras más interesantes, pero sin la profundidad del ámbito catalán.

Asimismo, también está la amplitud que conlleva ya de por sí el mismo género del retrato. A diferencia de otros, éste puede ser tratado desde infinidad de criterios: sociología, psicología, moda, histórico (a través de las exposiciones, por ejemplo), estilístico, filosófico-ideológico, etc. Esto es así por el ser el tema artístico más ligado al ser humano, multiplicándose pues las facetas de interpretación. Seguramente, el hilo conductor será el análisis iconográfico y formal —dado que se estudia en relación a un movimiento artístico—, pero ello no impide que se hagan las oportunas (y necesarias) referencias a los otros campos, puesto que son fundamentales y el estudio quedaría al final totalmente cojo si se evitaran. De ahí la complejidad del tema de investigación que se ha propuesto hacer.

Con todo, gracias a este segundo año de doctorado, se ha visto la posibilidad de diferentes metodologías, así como un primer acercamiento a la tesis en sí misma⁵.

Por lo tanto, uno de los principales objetivos en esta investigación es descubrir, recuperar el papel que el retrato tuvo en el arte de la época, revalorizándolo, así como plantear una nueva mirada desde el punto de vista de un movimiento aún poco estudiado en Cataluña (pero sobre todo, en España). Con ello, por lo tanto, se abre la posibilidad para otros investigadores de estudiar otros géneros tradicionales de la Historia del Arte, como el paisaje, la naturaleza muerta o la pintura religiosa, según los parámetros de esta estética finisecular.

En este sentido, y de acuerdo a lo dicho, se pretenderán destacar sus aportaciones formales, pero sobre todo ico-

nográficas (aunque a veces, resultan inseparables). Como suele decirse, si el Impresionismo es fácilmente reconocible por su técnica, en cambio, el Simbolismo se caracterizó por una serie de temas nuevos o tratados desde una óptica renovada, pero con una gran pluralidad de estilos diferentes.

En relación con lo anterior, se intentará mirar el retrato, al ser un tema tan ligado a la sociedad, en relación al contexto de la época, sobre todo desde ese plano histórico-social. Pero naturalmente, también interesará situar el retrato catalán y español de influencia simbolista en las mismas coordenadas que su homónimo europeo, e incluso colocarlo cuando se pueda a su misma altura artística. De la misma manera, ello comportará un proceso de confrontación con otros tipos de retratos que se hacían también por entonces, no reseñables bajo esta poética simbolista. Obviamente, dado que esto obedece al final a un proceso de clasificación en que el punto de vista personal influye, se tratará de una tarea difícil y en ocasiones discutible —lo que se intentará evitar, o si no, justificar—.

Como se ha indicado en líneas anteriores, al enfocar el retrato desde el movimiento simbolista, se seguirá un discurso fundamentado en lo estilístico, pero ello no impedirá encontrarse con varios puntos, algunos ya señalados:

- acotar y definir los dos términos clave que dan título a la tesis, es decir: Simbolismo y retrato. Si en el primero está la dificultad de su confusión con otros afines como Decadentismo o Esteticismo (que al final se han decidido tratar por igual, al tratarse de similares manifestaciones plásticas que comparten el mismo espíritu finisecular que el Simbolismo)⁶, en el caso

⁵ Estos dos trabajos son: *La influencia simbolista en el retrato femenino de la Cataluña finisecular (1888-1918)*, e *Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1918)* (en los cuales se han abordado aspectos más generales, aparte de los reseñados en sus títulos), presentados ante el tribunal del DEA, en la convocatoria de octubre de 2004, del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona (UB).

⁶ En el caso catalán y español, la cosa se complica aún más ante el eclecticismo con el que se trató, al llegar todo de una forma súbita, siendo fácil que se confundiera con otras propuestas coetáneas, como el Academicismo, el Anecdótico, el Preciosismo, el Realismo, el Impresionismo e incluso con algunas vanguardias. Podemos decir que, en el ámbito catalán, todo ello recibió un nombre, el de Modernismo, donde cohabitaban diferentes

del retrato es más complejo. Aún hoy en día se sigue discutiendo qué es un retrato, puesto que algunas obras son susceptibles de ser interpretadas como tales, a pesar de no indicarlo de una manera directa en su título. Además, esto se agudiza al llegar al período que se estudia: los simbolistas tendieron a concebir sus obras muchas veces de forma autobiográfica, como consecuencia del fuerte individualismo que les animaba a crear. Ello les llevó a acabar disolviendo las fronteras tradicionales de los géneros artísticos, e incluso entre las artes, como hacía Whistler con sus retratos bautizados con nombres musicales, en ese ideal del arte total: sus obras eran fruto de la inspiración y de lo que surgía de lo más profundo de su interior, sin contemplaciones de cara a la razón. Por otra parte, todo esto resulta de lo más natural en el mundo ambiguo y lleno de sugerencias del Simbolismo, reacio a toda sistematización o clasificación academicista. Asimismo hay que contemplar el uso que se hacía del *alter ego*.

- además de estas cuestiones terminológicas, hemos de tener en cuenta que el siglo XIX es el siglo de los *revivals*. Por lo tanto, ello implica un estudio previo de toda la historia del género. De esta manera, se han de leer estudios sobre el retrato de otras épocas, especialmente de las más admiradas por estos artistas, como la Baja Edad Media y el primer Renacimiento.

- en cuanto a la parte que afecta al movimiento bajo el que se pretende estudiar, se ha de limitar el marco cronológico, que posiblemente iría entre 1888-1918 (en España, extensible hasta 1930)⁷. Asimismo, se han de consultar monografías y material referente al arte

del siglo XIX, pero sobre todo de Cataluña y España. Y ya concretamente, del período simbolista, fundamentalmente europeo, puesto que hay muy poco estudiado sobre el panorama nacional.

Estudiados todos estos puntos, que permitirán un estado de la cuestión, se ha de proceder al estudio de los artistas, fundamentalmente a partir de las monografías existentes sobre ellos, o si no, de lo que se ha escrito hasta el momento. En relación a esto, otra parte importante es la búsqueda, selección y análisis de aquellas imágenes más representativas, destacando aquellas que presenten innovaciones o rasgos que nos permitan hablar del movimiento simbolista en el retrato. Así, se partirá desde obras ya conocidas -que tendrán una reinterpretación-, hasta otras que lo son menos o incluso (casi) inéditas, haciendo una relectura bajo este nuevo análisis.

Obviamente, las aportaciones o rasgos simbolistas de estos retratos pueden ser tanto de tipo estilístico o técnico, como sobre todo, como se ha señalado, de tipo iconográfico o iconológico. En este sentido, y tal como hemos indicado, se hará un análisis a partir de la observación de los diferentes elementos que componen un retrato, algo que ya se ha iniciado en relación a uno de los trabajos de doctorado. Por lo tanto, podemos avanzar algunos puntos.

Por ejemplo, dentro de lo que era la representación de la figura humana, el rostro recibió una atención especial, dado que se creía que era nuestra parte más espiritual, mientras que el resto del cuerpo sería nuestro aspecto más material, según los ideales neoplatónicos que muchos seguían. Consecuencia de

tendencias, y término que se refiere más a una actitud y una época, que a un estilo artístico (*vid.* para este último aspecto, Marfany, J. Ll. (1987): *Aspectes del modernisme*, Curial, Barcelona; Marfany, J. Ll. (1990): "Modernisme català i final de segle europeu. Algunes reflexions", en *El modernisme*, Museu d'Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunweg, Barcelona, p. 33-44; y Fontbona, F. (dir.) (2003): *El Modernisme. I. Aspectes generals*, L'Isard, Barcelona).

⁷ En el caso de Cataluña, la cronología delimitada obedece a fechas tan clásicas como 1888 -año de la Exposición Universal celebrada en Barcelona- y 1918 -fin de la I Guerra Mundial-. En caso del resto de España, se prolonga un poco más -tal y como ya se hizo en el catálogo de: Calvo Serraller, F. (1997) *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid-, puesto que aquí se desarrolló mucho más tardíamente y ya en los primeros años de la década de 1930 se empezó a imponer con más fuerza el arte de vanguardia.

todo ello fue mostrar retratos de “decapitados”, la presencia de la máscara en la sociedad, o el nuevo interés que despertaron los ojos, con tratamientos de lo más variopinto.

De la misma forma, la pose fue cuidada, como manifestación de la personalidad y espíritu de la persona retratada. Además de la socorrida postura de cara, la de perfil gozó de mucho éxito entonces, como forma de expresar el rechazo del contacto visual con el espectador y mostrar la existencia del mundo paralelo, interior, del modelo⁸.

Aparte de los aspectos reseñados, también se han de valorar otros:

- la gestualidad, que Hofstätter denomina “*simbolismo pantomímico*”⁹.

- la importancia de la puesta en escena, del espacio de representación, con una nueva mirada a la naturaleza, al mito “*fin-de-siècle*” de la “*ciudad muerta*”¹⁰, o del interior del taller del artista, transposiciones variadas de la psique del modelo.

- y finalmente, también se cuidaron mucho del valor simbólico de los objetos representados, en especial de la indumentaria, elemento de representación a medio camino de su vinculación con el cuerpo y la del accesorio por antonomasia.

Es posible, a raíz de los trabajos de doctorado realizados, que la agrupación de las diferentes obras estudiadas se haga partiendo de tipologías clásicas, tales como el autorretrato (y la imagen del artista) –debido a la importancia del individualismo en el seno del Simbolismo–, la figura femenina y la masculina, el retrato de grupo, el infantil, el mortuario..., en los que se tratarían ya características específicas y subgrupos en estas tipologías. Para ello, las ideas expuestas se intentarían corroborar con

obras, centrándose finalmente en una(s) concreta(s), que se podrían considerar como las más paradigmáticas.

Paralelamente, se destacaría asimismo a los principales artífices de estas imágenes.

Para acabar, podemos señalar cuáles serían las fuentes que se consultarían:

- primarias: se haría una selección de las publicaciones periódicas más significativas de la época, así como de los catálogos de las exposiciones de entonces. Precisamente, en estos años se produjeron algunas muestras relevantes de cara a este estudio, como la “Exposición de Autorretratos de Artistas Españoles” (1907), y la “Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y modernos” (1910), ambas justamente en Barcelona. En teoría, todo ello nos tendría que permitir trazar una evolución o desarrollo del Simbolismo en el campo del retrato, pero sin habernos metido profundamente en el tema, casi podemos decir que resultará una tarea ardua (o imposible), dado que muchas obras se desconocen actualmente o no se reprodujeron entonces, lo que sólo permite un estudio parcial y no exhaustivo de este aspecto.

De la misma manera, se tendrá en cuenta si hubo publicaciones en la época sobre estos artistas, si dejaron ellos mismos escritos, y por descontado, el estudio de las mismas creaciones de los pintores.

- secundarias: como ya hemos ido hablando a lo largo de la ponencia, fundamentalmente se centrarán en los temas del retrato y del movimiento simbolista, o en las monografías publicadas sobre los artistas.

Pero también se consultará una bibliografía más complementaria, de aspectos presentes en el retrato o en la época que se estudia. De ahí que se ten-

⁸ Esta pose ya existía desde antiguo, pero ahora recibió una reinterpretación, partiendo de los retratos del Quattrocento y de los primitivos italianos, así como de las incursiones innovadoras de Whistler en la retratística.

⁹ Vid. HOFSTÄTTER, H. H. (1990): “Pintores simbolistas en el ámbito germánico”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, p. 110.

¹⁰ Vid. HINTERHÄUSER, H. (1980): “Capítulo 2: Ciudades muertas”, en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, p. 41-66.

drán en cuenta libros sobre moda, historia del retrato, análisis del retrato como género, contexto histórico-social, estudios de psicología, de filosofía o de fotografía de la época, etc.)

De la misma manera, no sólo se analizarán obras producidas en Cataluña y España, o por artistas catalanes y españoles, sino también ejemplos europeos, que permitan establecer paralelismos

y conexiones entre los casos de aquí y los del continente; ver sus diferencias y coincidencias si bien, como ya se ha indicado en líneas anteriores, tampoco es que esté muy estudiado el caso europeo¹¹. De esta manera, los tres países que más se contemplarán son Francia, Bélgica y Gran Bretaña, dado que fueron los que más ejercieron de modelo, en especial en Cataluña.



¹¹ Quizá podemos exceptuar el autorretrato, algo mejor estudiado aunque aún falta el estudio definitivo al respecto. Son numerosos los estudios generales, pero específicos o que más se acercan, podemos destacar los siguientes: AA.VV. (1991): *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid; Clair, J. (1995): "Le moi insauvable", en *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, Musée des Beaux-Arts – Flammarion, Montreal; Gamboni, D. (1995): "De soi-même, a soi même : symbolisme, individualisme et communication", en *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, Musée des Beaux-Arts – Flammarion, Montreal; AA.VV (1997): *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Museo del Prado-Ministerio de Educación y Cultura-Àmbit Servicios Editoriales, Madrid-Barcelona

“SEXOS Y GÉNERO EN LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE LA BARCELONA DEL MODERNISMO”

Pilar Cano Rojas
Universitat de Barcelona.

QUEERER GENERAR GÉNEROS

Cuando empleamos “género” en el ámbito académico se suele interpretar como sustituto de “mujer” o “mujeres” y en menor medida se entiende como un eufemismo para “mujeres” y “hombres” al mismo tiempo. Este doble uso pone de manifiesto la falta de concierto sobre su verdadero significado. Es cierto que el peso de los estudios feministas y su influencia ha derivado en una preponderancia de las mujeres como objeto de estudio, sin embargo, si nos atenemos a la formulación teórica, ambos sexos son susceptibles de tal enfoque. Y de ello dan buena cuenta los incipientes estudios que están apareciendo sobre “nuevas masculinidades”¹. Pero, ¿qué es el género?. Es una categoría analítica empleada para desenmascarar los dispositivos políticos que articulan la relación entre sexos.

En 1946 Simone de Beauvoir llegaba a la conclusión de que “no se nace mujer, se llega a serlo”, sentenciando que el género no es biológico sino una construcción social y cultural del sexo. Con esta autora se abrió la vertiente constructivista del Feminismo; aquella

que afirma y justifica que los genitales y las hormonas no determinan el comportamiento y la psicología humana. Una postura ideológica que rechaza la dimensión pre-discursiva o pre-lingüística del género, y enfatiza –como apuntó en 1975 Gayle Rubin²– la función del «sistema sexo-género» como un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y con ello regula las relaciones de poder. Y como bien se ha explicado desde la Antropología³, los roles de género se interpretan de diversas maneras según geografías y épocas, lo que refuerza este carácter cultural que venimos comentando, y por tanto su naturaleza no esencialista, al tratarse de fenómenos históricos y no universales.

Desde los años sesenta se viene debatiendo incansablemente sobre los géneros y los sexos en busca –en la mayoría de los casos– de una igualdad entre ellos. Sin embargo se descuidó más el análisis ontológico de los conceptos bases, por lo que se prolongaban ideas esencialistas y castradoras. Una situación que afecta a la Academia y a la Historia del Arte, por eso se

¹ Véase G. Cortés, J. Miguel. (2002): *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Espai d'Art Contemporani de Catelló, Valencia. Y Segarra, Marta y Carabí, Àngels (eds.) (2000): *Nuevas masculinidades*, Icaria, Barcelona.

² (1975): “The Traffic in Women: Notes on The ‘Political Economy’ of Sex”, en Reiter, R. (ed.): *Toward and Antropology of Women*, Monthly Review Press, New York, p. 157-210.

³ Sirva de referencia Fernández, Nuria (1995): “Una aproximación antropológica al origen de los espacios segregados”, en *Ciudad y Mujer*, Seminario Permanente “Ciudad y Mujer”, Madrid, p. 99-105.

hace necesario abordar de una vez dichos conceptos bases y cuestionar al mismo Feminismo para arrojar nuevas luces⁴.

Una de estas nuevas luces es la argumentación de que no sólo los géneros son una construcción social, sino que el sexo y la sexualidad también lo son. Y esta perspectiva teórica es la que he querido aplicar en la tesis doctoral *Sexos y género en la casa burguesa de la Barcelona del Modernismo*. Ha interesado esta aplicación porque así se realizaría una investigación exhaustiva de cómo se construían los sexos a través de la casa de la Barcelona del Modernismo, es decir analizar no sólo la segregación genérica de los programas de habitación, sino además los dispositivos políticos que mediatizaban el planeamiento y uso de tales viviendas. Y por otro lado, porque el rutinario empleo de la categoría analítica que venimos comentando deja ya de tener sentido cuando se conoce la existencia de discursos o teorías que la deconstruyen y superan. La Historia del Arte debe hacerse eco de las últimas propuestas de pensamiento ya que trabajamos con productos culturales.

La teoría *queer*⁵ es una de estas últimas propuestas culturales a las que me refiero. Este pensamiento surge en la Norteamérica de finales de los ochenta en un contexto homosexual marginal. Explico esto de marginal. La noche del 28 de junio de 1968 hubo una redada policial en Stonewall, un bar gay de Nueva York. Pese a lo que venía siendo habitual, aquella noche los clientes se resistieron a desalojar el local y a ellos se sumaron viandantes y vecinos simpatizantes que no veían este tipo de concentraciones como algo peligroso o perjudicial. Aquella noche el bar perma-

neció abierto y nació el Día del Orgullo Gay. Fue entonces cuando la identidad gay supuso una alternativa positiva y orgullosa de sí misma frente a la identidad homosexual, creada a finales del siglo XIX en el ámbito médico bajo unos prejuicios que la condenaron como enfermedad. La identidad gay luchó por la normalización y equiparación de derechos y las personas que antes lograron este objetivo fue un sector de población con un determinado perfil: hombres blancos de economía solvente. El coste de dicha *pseudo*-normalización fue la difusión de este estereotipo, “un nuevo orden homosexual” o “burguesía gay” —en palabras de Javier Sáez⁶—, interesado por la moda, la pornografía, el lujo y todo tipo de consumo; un estereotipo que no es representativo de la realidad. El potencial revolucionario derivó en una integración social que vino a llamarse el “mercado rosa”. Un mundo superficial y consumista que tiende al geto. En este perfil no tenían cabida otras identidades como chicanas/os, negras/os, indúes, etc, etc. Dentro de estos disidentes tuvo lugar una actitud contestataria que comenzó por la apropiación del insulto *queer* para denotar la diferencia y no equidad en la heteronormatividad.

A la par que este movimiento social iba consolidándose, en el ámbito académico aparecen una serie de textos que se hacen eco de esta realidad y ponen en relación el fenómeno con la disertación teórica. Es el momento de cuestionar todas las categorías para comprender la «economía de la heteronormatividad» y la homosexualidad. Lo que nos interesa del pensamiento *queer* es que por fin se analiza escrupulosamente el artificial esencialismo de los términos y llega a conclusiones interesantes y rup-

⁴ Esto es lo que clama Joan W. Scott en (1986): “Gender: a Useful Category of Historical Analysis”, en *The American Historical Review*, vol. 91, nº 4, p. 1053-1075. Centrada en la labor de historiadoras e historiadores, hace hincapié en la necesidad de cambiar el parámetro de uso de esta categoría y en la urgencia de interrumpir las nociones de fijeza en las investigaciones históricas.

⁵ *Queer* se traduce como raro, extraño, curioso. Otra acepción es ‘homosexual’ y su peyorativo ‘maricón’.

⁶ (2004): *Teoría Queer y Psicoanálisis*, Editorial Síntesis, Madrid.

turistas. Para ello recurre a unas fuentes que podemos resumir en tres campos: el Feminismo de la diferencia y lesbiano (Teresa de Lauretis, Judith Butler, Gayle Rubin, Monique Wittig), los pensadores llamados post-estructuralistas y post-modernos (George Bataille, J.F. Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault y Jaques Derrida), y por último, el Psicoanálisis de la mano de Freud y Lacan especialmente.

La recepción del *queer* en el Estado español es un hecho que demuestran los diversos acontecimientos acaecidos desde 1998⁷: publicaciones, congresos, seminarios, además de intervenciones activistas. Y aunque su introducción en el ámbito filosófico y sociológico es evidente, la incursión en nuestra disciplina está aún por realizarse, especialmente en lo que a análisis históricos se refiere, pues en el ámbito de contemporáneo ya han aparecido algunas publicaciones⁸.

DEL GÉNERO AL CUERPO PARLANTE (Fig. 1)

Más allá del género está la «tecnología del sexo», que es una cuestión extensa. Por eso en la estructura de esta tesis doctoral debe ocupar una parte relevante. Dado que mi fin último es, como he anunciado más arriba, analizar la construcción de los sexos en la casa burguesa barcelonesa del cambio de siglo diecinueve, debo sustentar tal objetivo sobre tres pilares fundamentales, que vienen a ser los tres capítulos que la conformarán. El primero aborda la problemática de la tradicional categoría de género y además expone los puntos principales de la teoría *queer* con una mirada crítica que enriquece tal exposición y no se limita a una mera transcripción o recopilación. El



Fig. 1. Del La Grace Volcano, Autorretrato, c. 1999.

segundo capítulo se centra en el campo arquitectónico. Tanto se contemplan las circunstancias que envolvían a la proyección arquitectónica del momento, como el estudio detallado de los diversos programas de habitación y sus «bioespacios» o espacios determinados por la biología. El tercer y último capítulo, aún por perfilar, se ocupará de un tema poco tratado y que enriquecerá el objetivo de la tesis. Me refiero a la introducción de la tecnología doméstica como un dispositivo más de control sexual y social.

En el primer capítulo, “Género: el invento de la diferencia entre dos sexos”, se recoge el proceso por el que se formó la diferencia sexual. Como señalan algunos

⁷ Aparición de *Teoría torcida* de Ricardo Llamas que viene a ser el primer abordaje, aunque en 1995 destacamos como necesarios antecedentes el curso de Estudios gay y lesbianos organizado en la Universidad de Vigo y la publicación de Llamas *Construyendo Sidentidades*.

⁸ Sirva de ejemplo Aliaga, J.Vicente: “¿Existe un arte queer en España?”, en *Acción Paralela*, nº 3 [revista electrónica: <<http://www.acppar.org/numero3/queer.htm>> [Consulta: 05/02/04].

⁹ Para ampliar ver Laqueur, Thomas (1994): *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid.

estudios médicos⁹ el concepto de cuerpo y sexualidad ha ido cambiando a lo largo de los siglos en la cultura occidental. La noción de diferencia sexual, es decir de dos cuerpos sexuados distintos, ve su eclosión en el siglo XVIII. A partir de entonces, y por razones que no podemos desarrollar aquí, se conciben los sexos dentro de una jerarquía de poder y en esta escala el cuerpo débil e imperfecto era el femenino. Con la intensa propagación de la moral victoriana¹⁰ quedó configurado lo que se conoce como rol de género. A partir de entonces se instaló la heteronormatividad: un sistema de relación de poder en el que la heterosexualidad obligatoria regulaba los géneros.

En 1990 Judith Butler¹¹ formuló una elaborada reflexión en la que sostenía la artificialidad de los roles y su continuidad lograda mediante la performatividad. La performatividad viene a ser la repetición inconsciente y consciente de un orden simbólico pre-discursivo que se rastrea en el lenguaje y el comportamiento. Cuando nacemos, una voz médica nos clasifica como niña o niño. A partir de entonces habrá una repetición constante de esta noción y a ello se acompañará un orden simbólico que englobará tanto las normas de comportamiento, como vestimenta, como el relacionarse con el mundo. Según Butler, el hecho de que existan “fallos” en esa performatividad abre puertas a otras cosas que se escapan de la heteronormatividad y además demuestran su no esencialismo o naturalidad.

Estos “fallos” se refieren a otros géneros y otros sexos. Si ambos son construcciones culturales y no se engendran el uno en el otro, tiene cabida la plura-

lidad. Y es por eso que hay autores que llegan a hablar de cinco sexos en vez de dos¹²: mujeres, hombres, verdaderos hermafroditas, pseudohermafroditas masculinos y pseudohermafroditas femeninos. A parte de clasificaciones, lo que es reseñable es la existencia indiscutible de personas intersexuales y transgéricas, además de transexuales por supuesto. Incluso podemos mencionar aquellos que se denominan “terroristas del género”, como el fotógrafo Del La Grace Volcano, quien experimenta en su propio cuerpo los límites discutibles de feminidad y masculinidad, sintiéndose cómodo con la no posible clasificación o encasillamiento.

Aquella frase que escribió Fefa Vila en 1998 para el catálogo *Sólo para tus ojos* no ha caducado. “Mi sexo nunca será transparente”. El sexo siempre es visible porque es político. Y no sólo el sexo sino también la sexualidad. La heteronormatividad, que es lo que las feministas de la igualdad y la diferencia llamaron patriarcado, implantó una extensión más al «sistema sexo-género» que cifró Rubin: el deseo. Hombre masculino desea mujer femenina, por ejemplo. Pero ¿qué ocurre cuando no se cumple la relación esperada?, es cuando aparece la realidad. Una realidad que hace difícil poder definir qué es una mujer o qué es ser masculino, al menos con los parámetros habituales. Los transexuales son el paradigma de esta cuestión: un ser con genitales y hormonas masculinas se siente mujer. O por otro lado, la escisión de la complementariedad de los sexos o géneros cuando se relacionan dos F2M¹³. Es en este nuevo registro donde Beatriz Preciado enuncia la «contra-sexualidad»¹⁴, en la que los cuerpos no somos sometidos a

¹⁰ Un sistema sofisticadísimo de perversión sexual, pues se condenarían durante décadas todas aquellas prácticas que ya entonces la medicina reconocía como naturales –instintivas– al ser humano: masturbación, relaciones sin objetivo de reproducción, fetichismo, homosexualidad, etc.

¹¹ *Gender Trouble*, Routledge, New York. Continúa desarrollando su teoría en (1993): *Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex'*, Routledge, New York.

¹² Fausto-Sterling, Anne (1998) “Los cinco sexos”, en Nieto, J. Antonio (comp.): *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*, Talasa Ediciones, Madrid, p. 79-89.

¹³ “Femme to male”. Un transexual o transgénero convertido en hombre.

¹⁴ (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Editorial Opera Prima, Madrid.

una segregación sexual sino que somos cuerpos parlantes con “posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación”, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas”.¹⁵ Y dentro de este alternativo régimen o economía sexual, Preciado desplaza los antiguos focos de poder-placer para resemantizar aquellos que hacen el cuerpo post-humano —es decir, más máquina y animal. Porque, como apunta la autora, es imprescindible dimanitar los órganos sexuales que se han hecho pasar por el origen del deseo. Estos focos alternativos son el dildo¹⁶, como evolución de la mano masturbadora, y el ano.

Todo en conjunto supone un universo conceptual que permite abordar las identidades y sus relaciones de poder desde un parámetro distinto, virgen. Lo que ayuda a tratar con mayor meticulosidad las categorías convencionales a la hora de realizar estudios de género.

GENDERED SPACES

Desde esta posición teórica han comenzado a realizarse estudios centrados en temas actuales, sin embargo queda pendiente su aplicación a análisis históricos¹⁷ y esto mismo es lo que desarrollo en el segundo capítulo de la tesis: “La arquitectura doméstica burguesa. Agente y reflejo de la construcción de los sexos”.

¿Cómo se ha aplicado el género en Arquitectura? La influencia del movimiento de mujeres de los años setenta se dejó notar primero en un incremento de estudiantas. Posteriormente, de las profesionales que comenzaban a ejercer unas proyectaban tal y como les habían formado y otras lo hacían involucradas en

la visibilización femenina, lo que se traduce como dos tipos de intervenciones: la proyección de ciudades más “femeninas” —esto es con un mayor número de zonas verdes, áreas de ocio y recreo infantil, nuevos tipos de viviendas, etc.— y por otro lado, lo que se podría denominar «el psiconálisis de las formas» en donde se entiende la arquitectura como metáfora del cuerpo. Los perfiles de los espacios o volúmenes que pueblan nuestro entorno construido, remiten a menudo al cuerpo masculino y frente a ello se buscan alternativas.

Sucede que las arquitectas se han interesado primordialmente en proyectar, dejando un vacío en los estudios históricos desde la perspectiva de género. Este campo entonces ha sido ocupado por historiadoras/es y sociólogas/os principalmente. La historia de la arquitectura desde el género no sólo se ha preocupado por recuperar genealogía de arquitectas, sino que también ha creado una modalidad de investigación que atiende a la segregación sexual del espacio: los *gendered spaces* o espacios de género.

La historiografía defiende que las mujeres y los hombres han ocupado y utilizado el espacio de modo diferente, cosa que ha pasado desapercibida para la Historia del Arte que se preocupa de la arquitectura como mero muestrario de lenguajes artísticos o como contenedor de artes aplicadas y decorativas. La arquitectura doméstica posee otra dimensión que resulta interesante de analizar y que además enriquece sobre manera las cuestiones colaterales de su producción; me refiero a que conduce a la historia de la vida privada, tan necesaria para comprender los contextos de los bienes que estudiamos habitual-

¹⁵ Ibidem, p.18.

¹⁶ El dildo es un juguete sexual. Si en la tradición erótica se ha entendido principalmente como un sustituto del pene, bajo la óptica *queer* no están relacionados de ningún modo. Su genealogía y uso son completamente diferentes.

¹⁷ Betsky, Aaron (1997): *Queer Space. Architecture and same-sex desire*, William Morrow and Company Inc., Nueva York y A. Dowson, Thomas (2000): “Un camí de progrés Queer: Polítiques sexuals i investigació en Art Rupestre”, en *Cota Zero*, n. 16, p. 147-158 llevan a cabo un empleo parco y poco fructífero del pensamiento *queer*, por lo que no se pueden tomar en cuenta como textos pioneros.

mente. Nombres como Norbert Elías, Philippe Ariès y Georges Duby —entre otros— nos han mostrado los entresijos de las costumbres y modos de vida de sociedades pasadas. La recuperación de esta «microhistoria» ha permitido un empuje a la investigación de artes aplicadas y decorativas, del mueble, etc. Sin embargo no ha repercutido con el mismo entusiasmo en las cuestiones de género, cuestión preocupante ya que la historia de la vida privada da acceso a la historia de la diferencia sexual.

Existe una línea de trabajos que incluyen el análisis de la diferencia sexual en las viviendas burguesas del diecinueve¹⁸. De entre ellos, sin duda hay que destacar la fructífera colaboración de Monique Eleb y Anne Debarre —socióloga y arquitecta respectivamente— dedicadas al contexto francés. La aportación de estas autoras reside no sólo en descubrir al detalle el hogar burgués, sino que con ellas se tipifica una metodología ideal para escrutar el espacio privado: la sociología del espacio. Como bien demuestra *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*¹⁹ la sociología del espacio consiste en la combinación de fuentes diversas que ayuden a explicar el concepto de hogar, familia, mujer, etc. y al mismo tiempo den detalles de cómo eran esos interiores y por qué se construían de tal modo. Estas fuentes se encuentran en tres campos: tratados, libros y revistas de arquitectura que proporcionen planos de habitación y justificaciones para los

mismos; un *corpus* iconográfico conformado por fotografías, pinturas, grabados, dibujos, etc. para ilustrar el uso de los espacios y su decoración; y por último, una recopilación de material escrito diverso que de testimonio del comportamiento y costumbres como revistas femeninas, manuales de saber vivir, libros de higiene privada, novelas, etc. La mixtura de estas fuentes es el punto de partida para introducirnos en los hogares burgueses, aunque es una metodología aplicable a otras épocas²⁰.

Una herramienta facilitada por el pensamiento *queer* es la posibilidad de hacer un «contra-análisis» de la arquitectura doméstica. Es decir, al trabajar la bibliografía pertinente salta a la vista la problemática con la terminología de los espacios. Se ha difundido automáticamente, sin reflexión, el binomio mujer/privado-hombre/público, cosa que da por sentado el esencialismo de la “teoría de las esferas”, la cual atribuye a las mujeres el confinamiento al hogar y la apropiación de lo público a los hombres. Para empezar es imprescindible ahondar en los conceptos privado y público ya que no todas/os las/os autoras/os los emplean de igual modo. Para algunas/os, los límites de lo público y lo privado es una cuestión más complicada que el mero marco de las paredes²¹ y entre tanto el espacio cotidiano y el doméstico se abren como alternativas. El espacio cotidiano se ciñe según hábitos y no fronteras físicas²² y el espacio doméstico viene a entenderse como una función: el

¹⁸ Menciono algunos como Bauhain, Claude (1989): “Masculin et Féminin, les habitations bourgeoises au XIXe siècle”, en *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 41, p. 15-26; Marsh, Margaret (1988): “Suburban Men and Masculine Domesticity, 1870-1915”, en *American Quarterly*, vol. 40, n° 2, p. 165-186; Paravicini, Ursula (1990): *Habitat au Féminin*, Presses Polytechniques et universitaires romandes.

¹⁹ (1995): *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Éditions Hazan et Archives d'Architecture Moderne, Paris.

²⁰ Cada periodo u objeto de estudio según el tipo de fuentes que ofrezca puede de modificar esta metodología. Sirva de muestra el siguiente artículo centrado en la Granada andalusí: Díez Jorge, M^a Elena (1998): “Reflexiones sobre la estética de los espacios femeninos en la Alambra”, en *Arenal*, vol.5:2, p. 341-359.

²¹ Collin, Françoise (1995): “Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada”, en *Ciudad y Mujer*, Seminario Permanente “Ciudad y Mujer”, Madrid, p. 231-237.

²² Sánchez, Carlos (1995): “Espacio, Género y Poder”, en Tobío, Constanza y Deuche, Concha (eds.): *El espacio según el género. ¿Un uso diferencial?*, Departamento de Humanidades, Ciencias Políticas y Sociología, Madrid, p. 109-117.

cuidado y la atención al “otro”²³. Con esta reformulación conceptual se puede llegar al punto de desvincular la teoría de las esferas de lo biológico, y por otro lado abre vía a otro punto de vista para el análisis, al entender que la tipificación en el uso de los espacios es un producto de la historiografía.

LA CASA PERFORMATIVA

Una vez resuelta la cuestión teórica se puede atender a la arquitectura doméstica. Antes aclarar que la cronología de la tesis viene indicada en el título a través de la palabra Modernismo. Empleo este término no como adjetivo estilístico, sino como la actitud o el espíritu que buscó la modernidad en sentido general, el poner a su país al mismo nivel vanguardista que Europa²⁴. Y según estudiosas/os de este periodo, este concepto se puede emplear para el último cuarto del siglo diecinueve y el primero del veinte. Y fue este mismo espíritu moderno el que hizo que la vivienda burguesa de Barcelona viviera un momento de esplendor tras el derrumbe en 1860 de las murallas de la ciudad antigua que permitió la expansión de la urbe, llevada a cabo en base al proyecto del *Eixample* de Ildefons Cerdà. Las nuevas construcciones ofrecen un campo perfecto para investigar las influencias y tipologías de habitación²⁵.

Los hogares burgueses adoptaron dos formas: la vivienda unifamiliar y la plurifamiliar o casa de alquiler. Ambas proceden de herencias distintas, mientras que la unifamiliar era un privilegio reservado a las familias adineradas y se vinculaba a las casas nobles de décadas anteriores, la plurifamiliar se estrena como respuesta a la escasez de suelo urbanizable y el creciente aumento demográfico. La demanda de

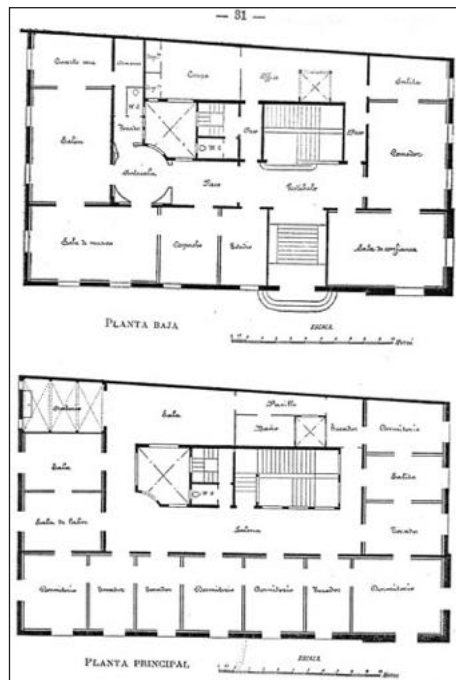


Fig. 2. Enrique Sagnier, Casa de Emilio Juncadella, 1901.

habitación obliga a las grandes capitales europeas como Londres o París a levantar altos edificios. En el caso barcelonés, según apunta Josep María Montaner²⁶ este hecho cuenta con un antecedente vernáculo que es la casa artesana pre-industrial. En ambos tipos se pueden observar unas pautas comunes que hacen eco de los valores burgueses. La casa era un lugar jerarquizado en todos los sentidos y direcciones, reflejando el clasismo y sexismo de aquella sociedad.

En el caso de las casas de vecinos o alquiler, que llegaban por lo general a un máximo de cinco pisos, la jerarquización vertical disponía a la familia más acaudalada en el piso principal que disfrutaba de mayor altitud y extensión. Conforme

²³ Murillo, Soledad (1996): *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Siglo XXI Editores, Madrid.

²⁴ Freixa, Mireia (1991): *El Modernisme a Catalunya*, Editorial Barcanova, Barcelona, p. 11.

²⁵ Este tema ha sido desarrollado ampliamente en la tesis doctoral de Joan Molet *Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample* (Universitat de Barcelona, 1996) y en otros textos de Txatxo Sabater y Josep Maria Montaner.

²⁶ (1984-5): “Escaleras, patios, despensas y alcobas. Un análisis de la evolución de la casa artesana a la casa de vecinos en Barcelona”, en *Arquitectura Bis*, nº 51, p. 2-12.

se ascendía de planta los techos iban reduciéndose y los rellanos eran compartidos por más familias. Los espacios más humildes se ubicaban en el último piso y en el entresuelo, este último solía emplearse como vivienda del o los tenderos, ya que cada finca según su categoría así tendría desde uno a varios comercios en sus bajos, flanqueando el portal del edificio. La jerarquización horizontal –común a viviendas pluri y unifamiliares– respondía a diversos motivos como la reserva del espacio familiar a ojos extraños, lo que implicaba la distancia con respecto las zonas del servicio doméstico y de las visitas. Por otro lado, respondía a la segregación de los mismos familiares según sexo y edad.

Como decimos, la distribución de la casa dependía de una serie de factores, ya hemos mencionado la influencia vernácula, el mantenimiento de soluciones de la nobleza dieciochesca como herramientas para dar prestigio y solemnidad. Una de estas soluciones es el uso de la *enfilade*. Si observamos la imagen 2, las estancias tienen un doble acceso: uno desde la zona de paso centralizada y la otra desde las habitaciones contiguas. Este doble circuito conseguía poner distancia entre los moradores y las visitas o el servicio, lo que se ha llamado la esfera pública y la privada. Si los moradores lo deseaban podían pasear por toda la casa sin ser vistos por extraños cruzando las estancias. A su vez, la *enfilade* introduce un efecto ostentoso cuando convenía monumentalizar la casa, se abrían todas las puertas, logrando el efecto de un pasillo casi interminable. Otras reminiscencias nobles es la perpetuación de determinadas habitaciones como el tocador, la sala de confianza, la alcoba, etc.

Otro factor que determina la distribución es la higiene. Sabido es que las condiciones de insalubridad de aquella

época eran potenciadas con la industrialización, el hacinamiento de viviendas, la escasez de sol y aire en las calles, la precariedad de la red pública de abastecimiento y desagües de aguas, etc. El panorama insano de la antigua ciudad amurallada debía abandonarse en el ensanche, por eso el discurso médico fue muy tenido en cuenta por los arquitectos barceloneses. La concesión de espacio para patios interiores, entradas de aire y luz por al menos tres puntos de la vivienda (fachada anterior, posterior y patio/s interiores) fue definitiva. A ello se sumaron otro tipo de medidas como el aumento general de la alzada de los techos, grandes dimensiones para los vanos, la introducción de letrinas en lugares estratégicos como anexos a la cocina o junto a la caja de escaleras, mayoritariamente. La ubicación de la cocina en la parte posterior de la vivienda para que los olores se escaparan rápidamente por la galería o terraza posterior. Son muchos los detalles que configuran el hogar burgués, pero el que nos interesa ahora es el que rige la segregación sexual de la casa.

De todo lo anterior fue propagador la arquitectura gráfica²⁷, y también lo fue de la segregación sexual. Es una evidencia que el discurso arquitectónico, influido por el médico y el religioso, dispuso orden y decoración de las estancias según fueran a ser usadas por el *pater familias* o por la esposa. Sin entrar aquí en juicio de tipologías, afirmamos que los hombres podían disfrutar según fuera su nivel adquisitivo de piezas como los despachos, la sala de fumadores, la sala de billar, el estudio o la biblioteca. Las mujeres por su parte de dormitorios propios en aquellas casas más lujosas, de tocadores, salas de labor y salas de confianza.

El número de dependencias, su combinación, su distribución en áreas

²⁷ Término acuñado por Covadonga Álvarez para denominar a la explosión de libros ilustrados con modelos de viviendas, dirigidos tanto a maestros de obras y arquitectos como a los mismo clientes. Viene a ser un repertorio de imágenes rico para conocer los gustos y necesidades de la época. A menudo estos álbumes de arquitectura van acompañados de un discurso teórico que justifica tales proyecciones.

públicas o familiares, su decoración, su representación, etc. da lugar a un conjunto de conjeturas que viene a concluir en que el discurso de la arquitectura doméstica subraya la política heteronormativa del momento. De este modo, puesto que es un elemento activo para la propia edificación, el discurso arquitectónico es agente de la construcción de los sexos, y así mismo es reflejo ya que el peso de la tradición y la moda le exigen que la continúe. Por esto llamo a la casa “performativa”, tomando una licencia de la teoría de Butler, porque si la asunción de la identidad genérica se crea mediante la repetición de actos preformativos del habla y actitudinales, lo mismo ocurre con la casa burguesa. La constante distribución, las normas morales de uso, la representación, etc. dan lugar a una aprehensión del sexo a través de la casa.

HACIA OTRA «TECNOLOGÍA DEL SEXO»

“Hacia otra «tecnología del sexo»” puede ser el título para el último capítulo de la tesis. Un capítulo que está aún por esbozar y perfilar, pero del que ya hay una traza clara: el análisis de la tecnología doméstica como posible constructora de los sexos. Como ya indica el título se aúna la tecnología, en este caso doméstica, con el término *queer* «tecnología del sexo», como sistema o «economía» de discursos que controlan la relación “entre” y “de” los sexos.

La introducción de la tecnología en la casa burguesa tuvo lugar en las familias más adineradas de los últimos años del siglo XIX²⁸, tras la obtención de resultados positivos en empresas, hospitales, incluso cárceles. El ascensor, los calentadores de agua, el alumbrado de gas



Fig. 3. Joan Llaverias, *Electricitat Tapies i Camprubí*, 1899.

o eléctrico, las cocinas económicas, etc. por no hablar de los mismos artilugios de cocina, cuidado personal o limpieza de la vivienda cambiaron el concepto de hogar. Pero cabe preguntarse cómo afectó esto a la construcción sexual.

La cuestión está por trabajar, pero hasta el momento varias vías se abren para tal respuesta. Por un lado, el pensamiento feminista establece un debate entre la concepción esencialista asumida que une el hombre a la máquina y la mujer a la naturaleza, justificado por el orden biológico y la capacidad reproductiva²⁹. A esta postura se vincula el material encontrado sobre «economía doméstica» muy desarrollada en la Norteamérica de finales del XIX³⁰. Esto es el conjunto de manuales y preceptos escri-

²⁸ Mireia Freixa especifica que ocurrió en la década de los noventa como consecuencia de la aplicación de las ordenanzas de 1891 que introducían novedades en la optimización de las instalaciones higiénicas. (1999): “La “casa” de la burguesía a Barcelona als anys del modernisme, una nova manera de viure”, en *Gaspar Homar, moblisme i dissenyador del modernisme*, MNAC, Barcelona, p.118-137.

²⁹ Hace hincapié en esta cuestión Linn, Pan (1987): “Gender stereotypes, technology stereotypes”, en Mc Neil, Maureen (ed.): *Gender and Expertise*, Free Association Books, London, p. 127-151.

³⁰ La referencia principal en este tipo de literatura es la obra de Beecher, Catherine (1870): *A Treatise on Domestic Economy. For the use of young ladies at home and at school*.

tos por y para mujeres sobre la optimización del hogar a través de la tecnología y otras innovaciones en el campo de la fontanería. Una fuente que desvela una función hasta ahora desconocida del ama de casa o entonces “ángel del hogar”. Un tema, la actuación de las mujeres y hombres en el funcionamiento de la casa, que conduce a otra cuestión, el pensar, como se dijo en el Feminismo de los setenta, que la tecnología doméstica propuso la liberación de las mujeres pero promulgó su atadura al hogar.

La divulgación de la imagen –gráfica y escrita– de la mujer dentro del hogar y en atención de todo aquello que le incumba se presta a una segunda lectura: la tecnología doméstica se empleó como un dispositivo de control de los roles. Este estudio cerraría el objetivo de la tesis aquí presentada. Un objetivo que como anunciábamos al principio pretende estudiar la construcción sexual de la burguesía catalana del cambio de siglo pasado desde dos campos aún vírgenes en este enfoque: la arquitectura y la tecnología doméstica.



POLÍGONOS DE NUEVA PLANTA Y MODERNIDAD EN LA ASTURIAS DE LOS AÑOS 50*

Aitor Casal Matías
Licenciado en Historia del Arte

1. INTRODUCCIÓN

Asturias debido su enorme trascendencia industrial se vino a convertir ya desde finales del siglo XIX, en una de las regiones más prolíferas en materia de vivienda obrera y social. Sin embargo estas iniciativas nunca fueron capaces de paliar un déficit habitacional que se iría incrementando según avanzaban los tiempos.

La década de 1950 supuso un giro dentro de las experiencias adoptadas hasta el momento. El constante desarrollo económico que culminaría en 1957 con la implantación de la factoría de ENSIDESA y el consiguiente incremento de la demanda laboral en determinadas regiones del interior de Asturias, propicio que ya en 1952 se publicase en el Boletín Oficial del Estado (BOE) la urgente necesidad de construir 8000 viviendas en los valles mineros de Aller y del Caudal¹. A esta medida se sumaría en 1958 la aprobación del Plan de Urgencia Social de Asturias, lo que le venía a dar a la región un carácter excepcional que en la práctica lo venía a equiparar a ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao y Valencia.

Esta planificación conllevaba la adopción de un nuevo modelo urbano y arquitectónico: el polígono. Este se presentaba como el único capaz de someterse a las necesidades requeridas en el menor tiempo posible (economía constructiva, ventilación, soleamiento, número de viviendas...), y a su vez era partícipe de la recuperación de los modelos debatidos por los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) en la Europa de entreguerras.

Precisamente esta situación se traduciría en Asturias en la construcción de tres áreas residenciales (el Polígono de Ventanielles en Oviedo, el Polígono de las 1500 en Gijón y el Barrio de la Luz en Avilés) que vinieron a ser lo más significativo dentro de este tipo de promociones estatales.

La evolución fue una constante. Ya desde los comienzos a finales del XIX, y durante todo el primer tercio del siglo XX, la vivienda social que surge en Asturias es en palabras de Covadonga Álvarez Quintana, principalmente vivienda obrera y patronal². En este sentido los mineros y los trabajadores de la siderurgia, son los principales destinatarios de las obras que se ejecutan por parte de las

* El estudio se extrae de la recientemente finalizada Tesis de Licenciatura que ha sido dirigido por la profesora de Historia del Arte Carmen Adams.

¹ Archivo Municipal de Oviedo (A.M.O.): Expediente 297/52

² ÁLVAREZ QUINTANA, C.: "Casa y carbón. La vivienda minera en la cuenca del Caudal 1880-1936", en *Liño*, 5, Dpto. Hª Arte Universidad de Oviedo, pág 84-85.

propias empresas para las que trabajan. La otra vertiente promotora encabezada por particulares, no gozaría de gran extensión pero aun así sería superior a la estatal que al menos hasta 1911, no intentaría atajar el problema de una forma más constante.

La promoción de viviendas puede parecer por tanto un negocio rentable para los obreros que no tienen que desplazarse al trabajo y contarían dentro de los poblados con todo lo necesario. Sin embargo esta cuestión, lejos de ser un puro gesto filantrópico por parte de los patrones, esconde una clara necesidad empresarial de acercar e incluso someter a los trabajadores a las directrices de la empresa. De este modo, el tema de la vivienda es utilizado como un incentivo para aquellos más destacados y más dóciles. Sería un elemento escaso que en consecuencia buscaba la competencia y la motivación extra para los obreros.

De entre las zonas industriales existentes en Asturias, el valle del Caudal³ se erige como el ejemplo más interesante tanto por el número de ejecuciones⁴ como por la variedad formal. Las principales promotoras como la Fábrica de Mieres. S.A, la Sociedad Hullera Española, las Hulleras del Turón, Minas de Figaredo o Electra del Viesgo, levantaron principalmente dos tipologías: la casa unifamiliar tipo Mulhouse y la vivienda colectiva en bloque.

Esta disposición, defendida por José Sierra⁵, es matizada por Álvarez Quintana⁶ al establecer varias subdivisiones

dentro de las dos tipologías planteadas. A tal efecto el cuartel, visto como prototipo por excelencia del alojamiento industrial que suele constar de un bloque con un mínimo de dos pisos y acceso por las medianeras, tendría distintos variantes como el cuartel adosado, el cuartel-casa de escalera y el cuartel-barraca. Siguiendo igualmente con las divisiones dentro de la vivienda colectiva estaría la barraca que encontraría sus variantes en el barracón de madera, la barraca de dos alturas o el cuartel de dos fachadas. Por último estaría la vivienda unifamiliar adosada de más de una planta, y finalmente la vivienda unifamiliar individual al estilo Mulhouse, aunque no en el sentido literal de la palabra puesto que cada casa se destinaba para dos viviendas.

A la hora de ejecutar las obras hay que tener en cuenta tanto la fama de las viviendas de Mulhouse desde la exposición de 1867, como de las numerosas posibilidades que ofrecían los catálogos del momento. En este sentido la economía constructiva, la racionalidad, la higiene, la austeridad y la división interna cuatripartita tantas veces repetida en la vivienda obrera más avanzada del XIX, es una vez más llevada a la práctica en la Asturias del momento.

Estos planteamientos generales encontraron un caso paralelo en el valle del Nalón, que al igual que en el Caudal su ubicación siempre es desplazada a las afueras de la urbe buscando el emplazamiento cercano a las empresas promotoras⁷. En menor medida, en relación a

³ Sobre la vivienda obrera en el valle del Caudal aparte del estudio ya comentado de Álvarez Quintana puede verse. ADAMS FERNANDEZ, C.: "Bustiello: El pueblo ideal para el obrero perfecto", en *La Asturias del cambio de siglo*, CPR, Avilés, 2000, págs 65-82. ADAMS FERNANDEZ, C.: "El modernismo en la arquitectura de la Sociedad Hullera Española" en *Notas sobre el Patrimonio Industrial Asturiano*, CPR, Avilés, 2001, págs 55-70. ÁLVAREZ QUINTANA, C.: "El poblado/colonia de Bustiello 1892-1925- Un monumento de la arqueología industrial que relaciona Asturias con Cataluña", en *Actas XI Congreso Español de Hª del Arte*, Barcelona, 1996.

⁴ En 1986 la profesora Álvarez Quintana partía de un censo de más de mil ejemplares. ALVAREZ QUINTANA, C.: *Opus Cit*, pág

⁵ SIERRA ALVAREZ, J.: "Política de viviendas y disciplinas industriales paternalistas en Asturias" en *Ería*, Oviedo, 1985, pág 66. Igualmente puede verse SIERRA ALVAREZ, J.: *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Madrid, 1990.

⁶ ALVAREZ QUINTANA, C.: *Opus Cit*, págs 89-97.

⁷ ADAMS FERNANDEZ, C.: "Las viviendas obreras de Duro-Felguera a principios del siglo XX" en *Notas sobre el Patrimonio Industrial Asturiano*, CPR, Avilés, 2001, págs 153-162.

la promoción, hay que destacar las zonas de Arnao⁸, Lieres⁹, Gijón¹⁰ y el entorno de Oviedo¹¹.

Los años de la II República no significaron grandes cambios en la política de vivienda asturiana, sin embargo los planteamientos internacionalistas que se empezaban a vislumbrar, tendrán importantes consecuencias durante el primer franquismo.

Por tanto la segunda etapa de la vivienda obrera asturiana, aunque desde este momento ya será más social que obrera, sería la correspondiente a los años de la Autarquía, siendo la tercera etapa la paralela a la recuperación de la modernidad de los años 50 y una cuarta hasta concluir el periplo franquista, la ejecutada de forma masiva al amparo del desarrollismo de los años 60.

Al igual que sucedió hasta 1936, la promoción de viviendas por parte de patronos y particulares siguió contando con gran efecto. Sin embargo el Estado, apoyado en la temprana creación del Instituto Nacional de la Vivienda (I.N.V) en 1939 y de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura (O.S.H) en 1941 surgida esta como entidad constructora de la anterior, empezará a involucrarse mas activamente en el problema de la vivienda. Este interés inusitado viene a explicarse por razones tan diversas como las destrucciones de la guerra, el apaciguamiento social y el ser la vivienda un elemento fundamental en la nueva política de migraciones internas y externas que el régimen fomentará desde los años cincuenta.

Igualmente y siguiendo la formula patronal, la vivienda junto a sus equipamientos como los economatos o la asistencia sanitaria, era utilizada como un medio estimulador que buscaba incentivar la competencia y el sometimiento al sistema, de ahí que no va ser casual el nombre que entre los asturianos recibían estas viviendas de promoción estatal: to-cote o colomina.

Esta situación produjo una importante diferencia respecto a la etapa anterior donde la vivienda al ser principalmente patronal era destinada para los correspondientes obreros. Este concepto, debido a la intervención estatal y la necesidad de vivienda de los emigrantes o de las capas sociales mas bajas aparte de los proletarios, significaría la disociación entre vivienda barata y obreros. En consecuencia nace ahora un grupo social mucho más amplio con necesidad de vivienda mínima que conllevaría la sustitución del término vivienda obrera por el de vivienda social. Este planteamiento sería el adecuado al menos en lo referente a las promociones estatales; las viviendas dependientes de patronos o de empresas privadas y que van destinadas a sus trabajadores podrían seguir llamándose obreras, aunque más bien vistas éstas como un subgénero de las sociales. El problema es que estas promociones van a ir decayendo con el tiempo y el estado será el principal protagonista de construir viviendas a lo largo de la segunda mitad del XX, por lo que el término mayoritario debe ser el de social.

⁸ ALVAREZ QUINTANA, C y TORAL ALONSO, E.: "Arquitectura industrial (1794-1936)" en *El Arte en Asturias a través de sus obras* (coord. J. Barón), Prensa Asturiana, Oviedo, 1996, págs 297-299.

⁹ ALVAREZ QUINTANA, C.: "Solvay & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. I. Las minas", en *Boletín del RIDEA*, Oviedo, 1997. ALVAREZ QUINTANA, C.: "Solvay & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. II. Las minas", en *Boletín del RIDEA*, Oviedo, 1998.

¹⁰ Los modelos que se ejecutan a lo largo de esta primera etapa no son todos prototipos de racionalidad e higiene. En este sentido el caso de Gijón, es muestra clara del lado oscuro de la vivienda obrera. Sus características, reflejadas a través de los callejones, las plazas o las ciudadelas, poco se alejan de la insalubridad típica europea de la primera industrialización. ALVARGONZÁLEZ, R.: *Gijón, industrialización y crecimiento urbano*, Salinas, 1977, pág 113.; QUIRÓS LINARES, F.: "Patios, corrales y ciudadelas", en *Ería*, 3, 1981, págs 3-34.

¹¹ ALVAREZ QUINTANA, C.: "Nacimiento y evolución de la casa de empresa en la Fabrica de Armas de Trubia", en *Liño*, 10, Oviedo, 1991; DIAZ GONZALEZ, M^a M.: "La Colonia de San Feliz: un poblado de empresa vinculado a la Fabrica de Armas de Oviedo (1921)" en *Boletín del RIDEA*, 151, Oviedo, 1998, págs 87-112.

Las zonas industriales, aunque ya no las únicas, dentro de la necesidad pero también de la estrategia, fueron grandes receptoras de los programas franquistas de vivienda social. En este sentido el valle del Caudal¹² y del Nalón¹³, Gijón¹⁴, Oviedo¹⁵ y tímidamente Avilés¹⁶, se vinieron a configurar como los espacios más receptores

Desde el punto de vista tipológico se vuelven a configurar dos tipos de viviendas, la unifamiliar asociada ahora por el régimen y siguiendo los postulados del nacionalsocialismo al mundo rural, y el bloque comunal o barriada que conocen ahora una riqueza sin precedente y que igualmente nos prefiguran el desarrollo del piso de los años 60. En este sentido la ejecución de las barriadas o poblados vinieron a presentar dos tipologías básicas en relación a la planta; la barriada de planta abierta de inspiración internacionalista (Pando, Tuilla, Roces...) y la enclaustrada (viviendas de URGISA y Casas de los Maestros en Gijón, Bloque de San Lázaro en Oviedo) igualmente higiénica pero muy representativa de la vida y sociedad autárquica. Formalmente también nos podemos encontrar con dos posibilidades: la historicista, de gran desarrollo en la vivienda social y prácticamente mayoritaria en la vivienda de lujo, y la funcional, heredera del Movimiento Moderno y aplicada especialmente desde los años finales de la Autarquía. Esta funcionalidad se aprecia igualmente en los accesos, generalmente dos por bloque, y las alturas, llegando incluso hasta las cinco plantas, dándonos un nexo más de unión respecto a la Europa de entreguerras.

Con la llegada de los años 50 y el creciente desarrollo económico se fueron consagrando nuevas tipologías que acercaban al país al debate europeo contemporáneo. En este sentido la novedad vino por medio de los grandes polígonos residenciales que como mencionábamos anteriormente en Asturias se pueden destacar tres: el Polígono de las 1500 (Gijón), el Barrio de la Luz (Avilés) y el Polígono de Ventanielles (Oviedo) ejecutados a finales de los cincuenta. Igualmente, dentro del Plan de Urgencia Social (1958) fueron proyectados el de la Magdalena (Avilés) y el de Riaño (Langreo), los cuales no se ejecutan hasta los años setenta fecha a la que también corresponden el de Vega de Arriba (Mieres), y el Polígono de Pumarín (Gijón).

2. EL POLÍGONO DE VENTANIELLES (OVIDEO)

A pesar de que Oviedo fue uno de los núcleos más castigados durante la Guerra Civil, la reconstrucción será lenta y ésta se centrará especialmente en potenciar la teatralidad y la visión ideológica que permitiera construir lo que se vino a llamar el "Gran Oviedo". De esto subyace que entre 1939 y 1950 solamente se construyesen 957 viviendas sociales que ni mucho menos eran suficientes para paliar el gran déficit habitacional que venía lastrando la ciudad. En este sentido el Polígono de Ventanielles cuyo origen data de Junio de 1952¹⁷, se presentó como la mayor actuación al respecto y viene a inaugurar en Oviedo la nueva tipología del polígono.

¹² PÉREZ GONZÁLEZ, R: *Industria, población y desarrollo urbano en la cuenca central hullera asturiana*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1978.

¹³ FERNÁNDEZ GARCÍA, A: *Langreo. Industria, población y desarrollo urbano*. Ayuntamiento de Langreo, 1980, págs 297-321.

¹⁴ SENDÍN GARCÍA, M.A.: "La iniciativa oficial como difusora de barriadas de bloques y colonias en Gijón (1942-1985)", en *Ería*, 21, 1990.

¹⁵ TOMÉ, S: *Oviedo, la formación de la ciudad burguesa 1850-1950*, Oviedo, 1988.

¹⁶ MORALES MATOS, G: *Industria y espacio urbano en Avilés*, Tomo 2, Silverio Cañada, Gijón, 1982; ADAMS FERNÁNDEZ, C: "El Barrio-jardín de La Maruca en Avilés: una iniciativa de posguerra", en *Notas sobre el Patrimonio Industrial Asturiano*, CPR, Avilés, 2001, págs 29-40.

¹⁷ A.M.O.: *Op Cit*

El Polígono de Ventanielles vino igualmente a representar un caso paradigmático dentro de la constante evolución que acontece entorno a la vivienda social de los años cincuenta. A tal efecto y desde el punto de vista tipológico, éste viene a representar un ejemplo de transición entre los modelos autárquicos (bloques aislados sin sobrepasar las cinco alturas separados por pequeñas zonas verdes) y los más vanguardistas originados en la Europa de entreguerras (empleo de la altura, equipamientos comunales, grandes promociones). En consecuencia nos vamos a encontrar en Ventanielles con un modelo mixto que conjuga el bloque en pastilla con la inclusión de torres de hasta nueve plantas.

La elección de los terrenos se situó al Norte de la ciudad en una zona que había crecido de forma singular como consecuencia del trazado de la red del tranvía eléctrico. Esta situación permitiría el bajo coste de los solares y la consecuente construcción de numerosas colonias y casas baratas a lo largo de la Autarquía dentro de las tipologías mencionadas con anterioridad¹⁸.

La tónica general constructiva se vino a romper precisamente con la construcción del Polígono de Ventanielles. Ya en 1953 el Ayuntamiento aprueba el plano parcelario acorde a las directrices del Plan de Ordenación Urbana que en 1943 había redactado Germán Valentín Gamazo. Se preveía una construcción total de 1912 viviendas sobre una extensión terrenal total de 157.500 m. en la que se incluirían escuelas, un templo y un mercado de abastos.

Uno de los aspectos más sorprendentes vino a ser la rapidez en la ejecución de las obras, y es que el retraso en la construcción de los polígonos fue en Asturias una de las constantes; sirva como ejemplo el caso del Polígono de las 1500, aplazado durante cinco años o el de Riaño y el de Pumarín en Gijón que se proyec-

tan en 1961 y no se inician hasta los años setenta. Sin embargo en Ventanielles ya en 1954 se inicia el proceso de expropiación de los terrenos por parte del Ayuntamiento y ese mismo año ya empezaría a construirse la primera fase que constaba de un total de 826 viviendas.

Precisamente este planteamiento será una de las vías a la hora de promover polígonos hasta la etapa final del franquismo. El municipio debía ceder los terrenos al Instituto Nacional de la Vivienda, el cual mediante concurso público adjudicaba las obras a una empresa constructora que en el caso de Ventanielles vino marcado por la adjudicación del proyecto a la constructora Mato y Alberola S.A, la cual rebajaría el presupuesto inicial de 38 millones de pesetas a 35.

Este liberalismo venía por tanto a confirmar la inoperancia del régimen en el tema de la vivienda social durante la Autarquía. Desde los años cincuenta las empresas constructoras se irán haciendo cargo de las numerosas promociones destinadas a las clases trabajadoras, aspecto que llegaría a su culmen a lo largo de los años sesenta cuando las leyes del mercado irán marcando las directrices del crecimiento de buena parte de las ciudades españolas.

La segunda fase de las obras se inició en 1955, año en la que el grupo ya aparecía denominado como Francisco Franco. En esta ocasión la ejecución fue asignada a la empresa Constructora Asturiana S.A. (C.A.S.A.), la cual completaría el polígono con otras 1184 viviendas resultando en total una promoción de 2010.

Por otra parte se seguía insistiendo en la creación de servicios comunitarios que ahora se planteaba aumentar con un centro sanitario y un Hogar del Frente de Juventud. Se plantea por tanto la creación de un núcleo autosuficiente o de ciudad satélite de clara inspiración moderna que aunque no tanto en este caso como si en el de la mayoría, quedará

¹⁸ TOMÉ, S: *Oviedo, la formación de la ciudad burguesa 1850-1950*, C.O.A.A., Oviedo, 1988, págs 320-321.

siempre condicionado por el empleo de materiales de baja calidad y por la total ausencia de equipamientos colectivos.

En 1957 se empiezan a ocupar las primeras viviendas que presentaban dos modalidades de tenencia: el alquiler o la propiedad. Al igual que en la mayor parte de los casos, la prioridad fue para los empleados municipales, los traslados forzosos y para los obreros.

Respecto a la dirección de las obras, éstas fueron en principio asignadas al arquitecto municipal Gabriel de la Torriente y serían posteriormente continuadas por José María Velasco González, Francisco González Villamil y José María Mestre Asensio hasta la finalización del conjunto a principios de los años sesenta. De entre los arquitectos es destacable la figura de Gabriel de la Torriente, autor de la interesante Colonia Ceano Vivas. Ejemplo fundamentado en un amplio núcleo central en el que se sitúa el templo entre amplios espacios verdes¹⁹. Esta disposición será igualmente utilizada para el caso de Ventanielles, aunque en este caso el espacio central se complementa, aparte del templo, con un significativo centro social destinado a la comunidad.

Desde el punto de vista formal no se produce gran novedad respecto a los programas Autárquicos. Las alturas de los bloques no superan las cinco alturas y estas continúan con el revoque de las fachadas basándose en el empleo del ladrillo, cemento y cal. El espacio interior tampoco sufre muchas modificaciones al configurarse un hábitat de unos 60 m, que siguen las Ordenanzas de 1939 y no las de 1956 a las que se acogerá el Polígono de las 1500. Tan sólo la inclusión de varias torres de nueve plantas en la que se incluye un pequeño balcón parece indicarnos un guiño hacia los nuevos

planteamientos tanto interiores como exteriores, que se desarrollan en la vivienda social desde los años cincuenta.

En consecuencia el Polígono de Ventanielles se insertaría en un periodo de transición hacia modelos más vinculados con la modernidad que en el caso de Asturias representaría el Polígono de las 1500 y el proyecto no ejecutado del Barrio de la Luz.

3. EL POLÍGONO DE LAS 1500 (GIJÓN)²⁰

La relación del *Polígono de las 1500* con la arquitectura social moderna no tiene parangón en toda Asturias. A tal efecto solo habría que hacer una comparación con construcciones similares paralelas como el *Barrio de Ventanielles* en Oviedo, y el *Barrio de la Luz* en Avilés.

El problema fundamental que se había producido en Gijón estaba relacionado con el excesivo crecimiento espacial, y como consecuencia, la baja densidad que ofrecían muchos de los sectores. Desde el Plan de Ordenación Urbana de 1947 que al igual que en el caso de Oviedo, había redactado Germán Valentín Gamazo, se proponía la contención en el crecimiento espacial. Sin embargo los escasos recursos de los que se disponía para frenar la especulación del suelo, hacia prácticamente imposible disponer de terrenos baratos para la construcción de vivienda social dentro de las zonas catalogadas para ello. La solución fue la de crear nuevo suelo, vulnerándose en consecuencia el Plan de 1947.

Dentro de este proceso de creación de nuevo suelo fuera de las previsiones del Plan, destacaría sobre manera la zona de Pumarín. Su origen se remontaba a 1953, fecha en la que apareció en el B.O.E el Decreto por el

¹⁹ VV.AA.: *Guía de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de Oviedo*, COAA, Oviedo, 1998, pág 186.

²⁰ ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga: "Arquitectura del siglo XX (III): recuperación de las vanguardias y últimas tendencias", en *El Arte en Asturias a través de sus obras* (coord. J. Barón), Prensa Asturiana, Oviedo, 1996, págs ; CASAL MATÍAS, Aitor y RUIZ DE LA PEÑA RUIZ, Diego: "El Polígono de las 1500: un ejemplo de modernidad en la vivienda social asturiana", En *Boletín del RIDEA*, 161, Oviedo, 2003.

que se encomendaba al I.N.V. la construcción de 1500 viviendas protegidas para la ciudad de Gijón. Esta situación permitiría al igual que en el barrio de Contrueces, la construcción masiva de viviendas a lo largo de los años sesenta y setenta sobre todo por C.A.R.S.A., la misma constructora que levantaría el Polígono de las 1500.

De todos modos no será hasta 1955 cuando los arquitectos reciban del I.N.V. el encargo para el proyecto de construcción. Los terrenos aportados por el Ayuntamiento, comprendieron las manzanas numero 690, 691, 692, 743, 746, 747, 758 y 759, divididas al Norte y al Sur por la Ronda de Camiones. Una vez que habían planteado las tipologías arquitectónicas, el grupo de arquitectos realizó el aprovechamiento urbanístico con el criterio de dejar entre los bloques espacios libres con distancias iguales o superiores a la altura de los mismos.

Presentado el proyecto a las direcciones Generales del I.N.V. y de Urbanismo, se obtuvo la aprobación pero con la exigencia de contar con un criterio urbanístico para el grupo que disponiendo de volúmenes mas elevados permitiera lograr amplios espacios abiertos de jardinería.

Estudiado este nuevo planteamiento, se realizaría el encaje definitivo del grupo con 1500 viviendas y 52 locales comerciales, compuesto por una torre lineal de veinte plantas, cinco bloques en estrella y uno en ángulo de catorce alturas, varias construcciones de ocho y la tónica general de cinco pisos con enlaces de bloques de dos plantas.

A partir de Febrero de 1956 se empezó a confeccionar el proyecto definitivo que en realidad ejecutaría las características antes mencionadas. Aun así, las obras debido a la problemática para la obtención de los terrenos deseados, no comenzarían hasta 1958 y su finalización no se produciría hasta 1961.

El Polígono de las 1500 presentó básicamente dos tipologías: el bloque apaisa-

do en altura y la torre. Se presentaron un total de seis torres, cinco en estrella con tres viviendas por planta y un portal de acceso, y una lineal, con dos portales de acceso y cuatro viviendas por planta. Esta precisamente, sustituiría en el proyecto final a la inicial torre cruciforme, eliminada por los problemas de soleamiento en el interior de las esquinas y por la pesadez espacial que provocaba en el entorno.

Las alturas de las torres, catorce plantas en las de estrella y veinte en la lineal, presentaron un aspecto inusitado en el Gijón del momento; aspecto que se reforzaba por ser la primera vez que se instalaba un ascensor en un poblado social asturiano.

Los bloques apaisados presentaron una mayor variedad; desde la tónica general de cinco alturas, hasta otras construcciones de dos, de ocho y un bloque en L de catorce. Estos dos últimos casos, al igual que en lo concerniente a la torres, se presentaban con ascensor. En todos los casos se vino a aplicar una de las constantes del Movimiento Moderno al sustituir el patio interior por el soleamiento exterior al que dan todas las estancias de las viviendas.

La configuración arquitectónica a simple vista parte de Le Corbusier y de los primeros CIAM, sin embargo y dentro de un análisis más detallado, podemos comprobar como en realidad lo que presenta en el Polígono de las 1500, es una mezcla de tendencias y de maestros que por otra parte estaba generalizada, debido al desfase, en la España del momento.

El polígono parte de la idea de los bloques en altura separados por amplias zonas verdes y acompañados de los correspondientes equipamientos sociales. Sin embargo tanto la apariencia externa de los bloques como el espacio que les rodea, presenta un claro conflicto con los postulados más dogmáticos de los CIAM, y los acerca a posiciones, a priori tan alejadas, como las de Mies, Gropius, Wright o Aalto.

En este sentido, las fachadas buscan adecuarse al contexto espacial y territorial que en este caso es Asturias. La composición, basada en la horizontalidad para equilibrar la verticalidad imperante, se basaba en una variada gama cromática que personalizaba los bloques y los hacía más cercanos al habitante, rompiendo de esta forma, con el habitual blanco de las fachadas racionalistas de los años 20 y con el grisáceo tono de los poblados autárquicos. Esta variante del Movimiento Moderno partiría de Aalto y su concepción de la relación entre la arquitectura y la naturaleza, la cual, debía conseguirse mediante la fusión entre el movimiento volumétrico de las construcciones y una adecuada gama cromática. La primera solución, debido a esa concepción global lecorbuseriana, no se ejecuta, pero sí se hizo con la segunda.

De este modo la utilización variada de tonos verdes suaves, los ocre y los negros que los articulaban, nos pone en contacto directo con las experiencias más cercanas de Madrid, en concreto con el poblado de *Caño Roto* donde por medio del juego del ladrillo amarillento y la claridad, pero a la vez dureza del hormigón armado, se había utilizado unas gamas más acordes a lo que era la meseta castellana.

Esta situación en última instancia parte de Mies van der Rohe. No por encontrar precedentes similares en sus fachadas, pero sí por de los primeros en transportar la esencia del Neoplasticismo holandés a la arquitectura, aunque Mies lo hace siempre desde una visión más espacial que ejecuta a través de sus plantas.

La configuración de la fachada se completa con las ventanas y los balcones. Ambos elementos vienen a culminar su geometrización abstracta gracias a la singular apertura de las ventanas, de corte vertical o guillotina, y de la rotura del plano que consiguen los balcones. Es una fórmula que parte del bloque con dos portales de acceso de número varia-

ble de alturas y de cierta abstracción de la fachada mediante el empleo de balcones y ventanas, que recuerda a la efectuada en la Alemania de los años veinte.

Uno de los aspectos más llamativos son las cubiertas planas que al igual que la fachada podemos en principio relacionar con el racionalismo más rígido. Si embargo lo que se busca una vez más es la relación con el entorno que en este caso se logra partiendo de dos fórmulas: una ligera elevación que amaga sostenerse por pilotis, y la más llamativa y moderna basada en el movimiento del plano. Esta última consigue dar la sensación de inquietud, de tensión, lo que se acentúa gracias a la visión como consecuencia del movimiento, de parte de la cubierta en el lateral de los bloques.

Estas premisas ponen una vez más de manifiesto lo que es el Movimiento Moderno en España a lo largo de los primeros años. Son influencias que llegan del exterior por medio de las revistas y que irán lentamente asimilándose. Se tiende a mezclar tendencias y aspectos de los grandes maestros internacionales dentro de un panorama en el que el Movimiento Moderno estaba empezando a ser cuestionado. Por lo tanto muchas de estas obras y en la que incluimos al polígono de las 1500, son el resultado de un eclecticismo moderno que es característico de los años 50.

En este sentido ya nos referimos a la influencia base de Le Corbusier, a Mies y Aalto en lo referente a la fachada, y a Wright lo debemos hacer para la cubierta que acabamos de comentar. No quiere decir una vez más que Wright haya realizado algo similar, pero el acercamiento con el entorno y el espacio, recuerda al Wright de la primera época con sus espacios transitorios entre lo exterior y lo interior.

Igualmente Aalto presenta unas cubiertas inclinadas a un agua o incluso a dos aguas y asimétricas, que van contra las normas del Movimiento Moderno

en lo referente a la paridad y el equilibrio. Estas cubiertas, de gran difusión en Asturias, presentan de la misma manera que las de Wright, un referente para las ejecutadas en el Polígono de las 1500.

Vemos en definitiva como el Polígono de las 1500, partiendo de un modelo cercano a los postulados de la Carta de Atenas y de los primeros CIAM, esconde unas influencias próximas al debate contemporáneo del exterior. Hay por tanto una mezcla de las posiciones más dogmáticas con las más revisionistas acontecidas en la década de 1950, y esto viene a confirmar y a poner de manifiesto, la singularidad de la arquitectura española de la época.

Respecto al espacio interior, tanto el Polígono de las 1500 como el Grupo Enrique Cangas, constituyeron una excepción en la ciudad tanto por su mayor dimensión, como por su más compleja distribución interna. El Grupo Enrique Cangas presenta una mayor coherencia con tal fin debido a su destino para una selecta capa laboral, sin embargo el Polígono de las 1500, marca un hito de mejora y amplitud interna para la vivienda social de Gijón y de Asturias²¹.

El resultado se tradujo en la introducción de un distribuidor independiente que se prolongaba a través de un pequeño pasillo. Este a su vez ordenaba las estancias de la vivienda que en estos momentos estaba formada por la sala de estar-comedor, disgregada definitivamente de la cocina, los tres dormitorios y el aseo. Igualmente se introdujeron elementos tan significantes para este tipo

de vivienda como la terraza- tendedero, en algunos casos hasta dos, los armarios empotrados e incluso la sustitución del plato de ducha por una bañera, variando el espacio total entre los 60 y los 80m.

Esta distribución acontecida en el Polígono de las 1500 estuvo sin embargo motivada por las circunstancias legales del momento. El conjunto en principio se debía acoger a la normativa de 1947, sin embargo el desfase entre la fecha de origen (1953) y el comienzo real de las obras (1958), hizo posible que el Polígono de las 1500 se sometiera a la Ley de Viviendas de Renta Limitada y Subvencionada de 1957²².

Esta ley será la base de la multitud de construcciones que se ejecutaron en el desarrollismo por las constructoras privadas. El relativo progreso en el nivel de vida de los trabajadores y el aumento de la oferta de materiales, haría posible tal efecto.

El principal problema del Polígono de las 1500 fue el de la falta de equipamientos. En este sentido va a ser sintomático que a los pocos meses de finalizar las obras sea el propio Delegado Provincial del I.N.V. el que reclame por escrito la construcción de escuelas y de iglesias²³.

Sin embargo más grave aun sería el mal funcionamiento de uno de los ascensores en la torre de veinte plantas y el fallecimiento de un vecino por falta de seguridad en los mismos. Igualmente no funcionaban parte de los porteros automáticos y las aguas sufrieron una contaminación que durante semanas no permitiría su consumo²⁴.

²¹ SEDÍN GARCÍA, M.A.: "La iniciativa oficial como difusora de barriadas de bloques y colonias en Gijón (1942-1985)", en *Érika*, 1990. pág 41.

²² SEDÍN GARCÍA, M.A.: *Opus Cit.* Págs42.

²³ El Delegado Provincial en carta dirigida en 1960 al Director General del INV escribe. "Próximo a terminarse el grupo de 1500 viviendas protegidas, expediente nº 6262 de esa Dirección General, se plantea el grave problema de la falta total de escuelas en las inmediaciones así como de iglesias para atender la formación y necesidades espirituales de los futuros vecinos de la barriada (...)". La respuesta del Director General fue. " En contestación al oficio de la Delegación Provincial (...), la conveniencia de dotar de escuelas e iglesias al grupo 1500 viviendas protegidas construidas en Gijón, debo de hacerle presente que ello no es posible ya que la dotación presupuestaria que debía de aplicarse a estos fines, hubo de utilizarse en la adquisición de solares necesarios para llevar a cabo las construcciones, supliéndose así la obligación del Ayuntamiento, que con arreglo al Decreto que dispuso la ejecución de dichas viviendas, tenía que facilitar gratuitamente los solares necesarios(...)". En A.M.G.: *Opus Cit*

²⁴ Los abajo firmantes, en nombre propio y en representación de todos los vecinos del bloque nº 53(....), de

En definitiva, el Polígono de las 1500 a pesar de contar con un interesante modelo arquitectónico y urbano, presenta una serie de carencias que desvirtúan un tanto el modelo global del que bebía. Esta fue una cuestión habitual en gran parte de las promociones sociales de los años cincuenta, pero en este caso destaca sobre manera la falta de templos o conjuntos parroquiales que generalmente no solían estar ausentes en este tipo de programas.

4. EL BARRIO DE LA LUZ (AVILÉS)²⁵

La transformación espacial que se produjo en Avilés desde finales de los años cincuenta no tuvo parangón con el resto de Asturias. A tal efecto, la implantación de la gran fábrica siderúrgica de ENSIDESA en 1957, vino a motivar un aluvión migratorio que a duras penas pudo soportar una ciudad escasamente preparada para tal efecto. En este sentido el Barrio de la Luz se configuró como una de las soluciones para paliar la gran demanda habitacional que planteaba la ciudad. Este no fue sin embargo el primer poblado dedicado al fin; por los mismos años ENSIDESA levanta el igualmente relevante conjunto de Llaranes, aunque este todavía configurado como un área residencial deudor de los planteamientos racionalistas autárquicos. De esta forma el proyecto no ejecutado para el Barrio de la Luz en Avilés, es el primer núcleo acorde a los nuevos planteamientos lecorbuserianos que por aquellos años se esta-

ban difundiendo tímidamente a lo largo de todo el territorio nacional.

El proyecto original que data de 1957, es una puesta en escena de las teorías más avanzadas en materia de vivienda social. Se pretendía encajar un total de 5000 viviendas en régimen de alquiler para los trabajadores de la siderúrgica. Los terrenos situados en las cercanías de la factoría, buscaban una identificación del empleado con su lugar de trabajo; fórmula que en el caso de Asturias ya venía de lejos. Por tanto la lejanía del emplazamiento frente a la ciudad histórica y el número elevado en la promoción de viviendas, hacía que el nuevo polígono se convirtiese como señala Carmen Adams, en una auténtico núcleo urbano nuevo o villa contemporánea para la ciudad. A tal efecto el plan original contaba con la construcción de templos, teatro-cine, tiendas, centros escolares y de ocio..., es decir todo lo necesario para el buen funcionamiento de un polígono autónomo.

Este planteamiento inicial iría sin embargo modificándose según avanzaban las obras. En este sentido será significativo como el propio arquitecto Antonio Urte Muguerza estime aconsejable rebajar los costes debido a la clase social a la que va dirigido el conjunto²⁶.

Esta fórmula tampoco es excepcional de la Luz. En el caso del Polígono de las 1500, la autoridades disgregarían a la población según el estatus social correspondientes.²⁷

Es por tanto este abaratamiento de los coste el que vino a producir el resultado

los dos ascensores en cada portal del referido bloque, generalmente funciona uno solo, y que en muchos casos, no funciona ninguno, y el edificio tiene diecinueve plantas o pisos, con cuatro viviendas cada uno, (...) precisamente los servicios médicos, las visitas de familiares y amigos, etc., y que varias veces estos tuvieron que suspender las visitas a los enfermos, por no disponer de ascensor alguno en condiciones. Que la limpieza que se viene haciendo de la escalera, es insuficiente, a nuestro juicio, y no responde a las exigencias sanitarias. Que no existen timbres en la puerta de entrada al edificio, siendo muy necesarios, por tratarse del tipo de construcción de las viviendas, (...) cierta contaminación de aguas, (...) y se tuvo que proceder a la vacunación anti-tífica, (...)". En A.M.G.: *Opus Cit*

²⁵ El principal estudio monográfico al respecto puede verse en ADAMS FERNÁNDEZ, C. "La Luz: una villa contemporánea para Avilés", en *De Arte*, 2, 2003, págs 193-202

²⁶ ADAMS FERNÁNDEZ, C. "La Luz...", pág 199

²⁷ Sirva como ejemplo la carta que desde el Ayuntamiento de Gijón se envía en 1959 al Director General de la Vivienda. "Próxima la fecha en que han de ser terminadas las 1500 viviendas que actualmente construye en el barrio de Pumarín de esta ciudad el Instituto Nacional de la Vivienda y hallándose convenientemente clasificadas en esta Alcaldía (Secretaría particular), debidamente informadas las 8000 instancias aproximadamente, de los soli-

final del polígono. Un resultado que dejaría al conjunto falto de equipamientos y comunicaciones, y con un empleo pésimo de materiales que produciría constantes reparaciones en los años sucesivos.

En definitiva el Barrio de la Luz es posiblemente el proyecto más ambicioso de los planteados en la Asturias del momento, pero sin embargo será igualmente el más desastroso en su ejecución.

Por otra parte el análisis de estos polígonos nos viene a dejar a la clara la realidad de una época que a pesar del tímido esfuerzo de incorporar programas más modernos, se deja contaminar por una época, la del incipiente desarrollo, que desvirtuaría no solamente la construcción de actuaciones concretas, como pueda ser la de estos polígonos, sino la de la ciudad entera.



citantes a las mismas, que los interesados formulan a mi Autoridad en tal sentido, me permito dirigirme a V.E. con el ruego de que si lo considera pertinente se digne autorizarme para proceder a su distribución en su día con arreglo a la propuesta que adjunto acompaño en la que se han tenido en cuenta los casos de verdadera necesidad de vivienda entre los empleados del Estado, Provincia y Municipio, la mayoría de los primeros destinados forzosos en la localidad, como aquellos otros tales como despedidos por desahucio y familia numerosa con vivienda realquilada, así como un pequeño porcentaje de futuros matrimonios que no pueden realizarlo por carecer de vivienda para poder formar su nuevo hogar, todos ellos pertenecientes a la sufrida clase media, que además de dar cumplida satisfacción a sus deseos, el Instituto Nacional se encontraría con la ventaja digna de tener en cuenta que las casas estarán habitadas por personas de solvencia que las cuidarían con mayor esmero que aquellas otras familias habituadas a vivir en chabolas, las cuales encajarían mejor en las 504 viviendas de tipo social a construir mas modestas que las que venimos haciendo mención". En A.M.G.: *Opus Cit*

LA DOCUMENTACIÓN GRÁFICA EN LA PRENSA
DE FINALES DEL SIGLO XIX EN RELACIÓN A LA OBRA
ESCULTÓRICA DE JOSEP CAMPENY SANTAMARÍA
(1858- 1922)

Lidia Catalá Bover

La presente comunicación forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral en curso, titulada *Vida y obra del escultor Josep Campeny Santamaría* (Igalada 1858 - Barcelona 1922)¹.

El origen de este estudio se halla en las dificultades encontradas en la realización de la monografía de Josep Campeny y, en particular, en la elaboración del catálogo de su obra. Sabemos que el artista produjo un número considerable de esculturas a lo largo de su vida pero hasta el momento son escasas las localizadas. También, debe hacerse constar la destrucción de algunas de ellas.

A parte de nuestro escultor, hemos podido constatar que muchas de las obras de artistas coetáneos a Campeny se encuentran en una situación similar. En tales casos, las publicaciones periódicas de finales del siglo XIX y principios del XX se convierten en una herramienta indispensable para el historiador del arte.

Precisamente, las revistas ilustradas son las que más información nos aportan y en particular las denominadas *Ilustraciones*, *La Ilustración Artística*, *la Ilustración Moderna*, *La Ilustració Catalana*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Hispano Americana...etc.* Otros ejemplos son *Album Salón*, *Catalunya Artística*, *Pluma y lápiz*, *Arquitectura y Construcción...*

Estas publicaciones, que eran de gran tamaño y de periodicidad semanal, mostraban grabados o fotografías de carácter cultural y artístico. De esta manera, completaban con imágenes la información publicada en prensa como *Diario de Barcelona*, *la Renaixensa*, *La Veu de Catalunya* o *La Publicidad*, sobre exposiciones y otras noticias de ámbito cultural...etc.

Tal y como acabamos de comentar, la documentación gráfica en la prensa de este periodo ha sido el objeto de nuestro estudio, a fin de determinar en que medida Josep Campeny utilizó estas revistas para la difusión de su obra. Además de las referencias al escultor catalán, también analizamos a través de las páginas de las revistas ilustradas los escultores nacionales y extranjeros activos en ese momento y la influencia que ejercieron, así como los temas más realizados, los monumentos proyectados...etc.

De la destacada presencia de artistas reputados debemos advertir que muchas de las esculturas reproducidas, en ocasiones no son las más representativas de su trabajo, sino que son obras de tema anecdótico muy al gusto de la burguesía de finales del siglo XIX, pero con un excelente dominio técnico.

Son numerosas las referencias gráficas de esculturas que participaron en las Ex-

¹ El día 11 de Octubre del 2000 en la Universidad de Barcelona, se presentó la tesis de licenciatura titulada *Josep Campeny Santamaría (Igalada 1858-Barcelona 1922)*. En ella se estudió su participación en las Exposiciones de Bellas Artes y se ofreció el primer repertorio de la obra completa.

posiciones de Bellas Artes de Madrid y Barcelona, pero también las que fueron exhibidas en galerías, principalmente, en el Sala Parés de Barcelona. Por otra parte encontramos información visual de proyectos de monumentos o aquellos que se levantaron en Ibero América realizados por artistas españoles

Debemos añadir que el marco cronológico de esta comunicación, 1890-1908, está delimitado por los años en que Josep Campeny Santamaría estuvo más activo como escultor² produciendo un gran número de obras.

Finalmente, advertir que por las características de este texto muchos de los aspectos comentados, en esta introducción, serán tratados de manera superficial dejando para otra ocasión su desarrollo.

En primer lugar, debemos indicar que el análisis de los artistas y temas más reproducidos se ha llevado a cabo, principalmente, a partir de la publicación *La Ilustración Artística* y como ya hemos dicho en el periodo comprendido entre los años 1890 y 1908. Además, el orden en que son citados viene determinado por la cantidad de obras reproducidas.

De las numerosas ilustraciones publicadas en *La Ilustración Artística* sobre escultura, debemos señalar que el escultor Agustín Querol (1860-1909) fue uno de los artistas españoles que estuvo más presente en la revista. Después de ganar la primera medalla en la Exposición Nacional de 1887 con la obra *La Tradición*, dos años más tarde (1889), se publicó la obra *Mater Dolorosa*³ y las dos que había realizado durante su pensio-

nado en Roma, *Tulia y Sagunto*⁴. Con esta última obtuvo la medalla de honor en 1906. Querol fue el autor de numerosos encargos oficiales, gracias a la protección de Antonio Canovas del Castillo, también proyectó monumentos con destino a Ibero-América. Es prácticamente imposible enumerar todas sus obras, y es a través de las páginas de las revistas por donde hemos podido elaborar el extenso catálogo de la evolución de su obra.

Otro de los escultores que destaca por el elevado número de obras incluidas en las revistas es Rafael Atché (1854-1923). Conocido particularmente por la realización de la estatua de *Colón* en el monumento de Barcelona, serán obras como la *Muerte de Medea*, (1891), *El entierro de Judas* (1894), *El Rey Juan II de Aragón* (1896) , entre otras presentadas en las exposiciones de Bellas Artes, las que le otorgaran el nombre de artista reputado. Por otra parte sus esculturas anecdóticas como *La Dolores*, o *Canto ruso* (1896)⁵ tuvieron gran aceptación por parte del público de acuerdo con la crítica semanal de las exposiciones en la Sala Parés.

Para Josep Campeny Santamaría (1858-1922) las revistas ilustradas fueron una importante vía de difusión de sus esculturas tal como se desprende a través de las 21 obras reproducidas en *La Ilustración Artística* durante 10 años. Este hecho, que nos permite elaborar un primer catálogo de su producción. En los primeros años presenta, principalmente, temas anecdóticos y después evolucionaron hacia la lucha de animales, asunto con el que participará en la mayoría en las Exposi-

² Josep Campeny fue profesor de la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Gracia, denominada a partir de 1897 Escuela de arte del barrio de Gracia, de 1891 hasta su muerte en 1922

³ *La Ilustración Artística* 1 enero 1889, p. 8.

⁴ *La Ilustración Artística* 9 setiembre 1889, pp. 303, 304 y busto de *Sagunto* 18 noviembre p. 380.

⁵ « (...) en lo Saló Parés (...) la escultura hi está bellament representada per... noves obres del reputat escultor Rafael Atché que com totes las d'ell brillan per l'atenció de assumpto y la facilitat d'execució, donch sembla que moltes voltes se complagui de cercar dificultats per a vèncerlas després, una de las que té esposadas es *La Dolores*, estatuetta de reduhidas dimensions mes que ab tot expressa clarament en sa actitud totta la simpàtica belleza del personatge citat per en Feliu y Codina. L'altra, que podrían dir-ne d'actualitat, es molt més gran feta per encàrrech y's titula *Canto Ruso*; representa una jove rusa cantant una de las hermosas cansons populars del seu país acompanyant-se ab una típica guitarra. La posa y'ls detall de la indumentaria son molt justos y constitueix unamolt recomenable estatua de saló. Inspirada en un assumpto molt atractívol. *La Renaixensa* 19 febrer 1896, p.1.087.

ciones de Bellas Artes. Asimismo, por una parte, fueron reproducidos los proyectos de monumentos de *Legazpi y Urdaneta* en Manila (Filipinas) o el del alcalde *Rius y Taulet* en Barcelona, y por otra, los trabajos funerarios en diferentes cementerios. Sus obras también son reproducidas en las publicaciones *La Il·lustració Catalana, Al·lun Saló, Cataluña Artística...etc.*

Josep Alcoverro Amorós (1835-1908) artista de Tivenys (Tarragona), que logró su fama en Madrid, expuso asiduamente en la *Ilustración Artística* tanto sus obras más destacadas *Padre Piquer*⁶(1889), las estatuas sedentes en la escalinata de acceso a la Biblioteca Nacional *San Isidoro de Sevilla* y *Alfonso X el Savi*, como obras anecdóticas como *Pequeña ambiciosa* (1895) una niña que desde la silla pretende coger un yoyo que les muestra un niños mayor que ella, *En la pedrea* (1898)

También, el destacado escultor del momento Mariano Benlliure (1862-1947) con una ingente producción escultórica en su haber utiliza las ilustraciones en revistas, acompañadas con artículos sobre su producción, para dar a conocer sus obras (1897, p.595).

En menor número se publican las obras de Manuel Fuxà Leal (1850-1927), formado en Barcelona con Nobas y en París con Carrière-Belleuse, Josep Reynés Gurgui (1850-1926) conocido por el *Jarrón* del Parque de la Ciudadela (1891) que recuerdo el mundo de Carpeaux con el que se formó y Agapit Vallmitjana Abarca (1860-1915) conreará el tema la interpretación de animales.

Del mismo modo muestran sus obras los artistas que renovaron la escultura de finales del siglo XIX evolucionando hacia nuevas forma, Miquel Blay Fábregas (1866-1936), Enric Clarasó Daudí (1857-1942), Eusebi Arnau Mascort (1863-1933) Josep Llimona Bruguera (1864-1934).

Es notable la presencia de artistas extranjeros en las revistas ilustradas españolas dando a conocer el arte que se producía fuera de nuestras fronteras. Sin embargo, no todos los artistas que participaban en las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en Madrid y Barcelona están reproducidos en dichas publicaciones, de la misma manera que tampoco son los mejores.

Es necesario comenzar este apartado explicando que por una parte se ha estudiado los escultores que su obra aparece reproducida mayor número de veces y, por otra aquellos a los que se les dedicó un extenso artículo, independientemente de la cantidad de esculturas reproducidas.

A pesar de que los países mas representados en las exposiciones fueron Francia, Italia y Bélgica, desde las páginas de las revistas debemos añadir Alemania.

Podemos afirmar que el artista extranjero reproducido mayor número de veces en las páginas de *Ilustración Artística* es el alemán Gustavo Eberlein (1847-1926). Formado en la Escuela de Bellas Artes de Nuremberg y en el obrador de Begas, posteriormente se perfeccionó en Italia y a su vuelta se instaló en Berlín. Entre la diversidad de su obra destacamos *La ninfa herida* (1891), *El amor encadenado* (1896), *La paz* 1897), *Monumento a Wagner* en Berlín (1903)⁷. Fritz Novotny hace una critica de su obra y la del escultor Rudolf Siemering, ambos del círculo de Begas, diciendo « (...) buscaron una solución en el Neo-barroco pero lo único que consiguieron fue un pseudo-barroco poco claro. Los resultados fueron numerosas aberraciones en todos los niveles que pueden denominarse artísticos»⁸.

En el 1907 con motivo de la exposición organizada por la Asociación de Artistas Berlineses en sus 75 años dedican un artículo al escultor Reinoldo Begas (1831-1911)

⁶ *La Ilustración Artística* 20 de octubre 1890, p.256.

⁷ El proyecto reproducido en *Ilustración Artística* del 2 de diciembre de 1901

⁸ Novotny, Fritz (1986): *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid.

Definido por Janson como el mejor escultor alemán.

La portada de la *Ilustración Artística* de 25 de marzo de 1901 está dedicada al artista muniqués Eduardo Beyrer (1866-¿). En el artículo de las páginas interiores destaca que sus obras, principalmente de tema funerario, van dirigidas a las clases elevadas para las que, además, realiza esculturas de adorno destinadas a aristocráticos salones. Beyrer también cultivó el retrato⁹ y el éxito le vino a partir del boceto premiado y posterior realización de una fuente monumental para el príncipe Leopoldo de Baviera que hizo levantar en la ciudad de Kulbach.

También en el año 1901 la citada revista divulgó un extenso artículo sobre el artista Rodolfo Maison (1854 -¿), descendiente de una familia francesa emigrada a Alemania. Trabajador infatigable, sus esculturas se caracterizan por la policromía en la búsqueda de acercarse más a la verdad. Su reconocimiento llegó con la ejecución en Furth de una Fuente monumental que conmemoraba la inauguración del primer ferrocarril alemán, que fue el de Nuremberg a Furth. Pero una de las especialidades de Maison es la reproducción del caballo tal y como lo demostraron las dos esculturas ecuestres de tamaño natural para el palacio del Reichthg de Berlín.

Guillermo Charlier (1854-1925) fue uno de los artistas que recibió más elogios de A. García Llansó desde las páginas *Ilustración Artística*. A lo largo de los años le dedicó tres artículos en 1901, 1905 y 1908 ilustrándolos con sus obras. A. García Llansó lo describe como sociólogo, dignificando el trabajo y enalteciendo el sentimiento. También destaca el modelado en la ejecución de las obras. Su escultura más conocida es *Inquietud maternal* que presentó en la

Tercera Exposición de Bellas Artes en 1896, donde fue adquirida por la Junta de Museos de Barcelona.

Con motivo de la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona 1907, la muestra más importante de las celebradas en cuanto escultura se refiere, se pudieron admirar 38 esculturas del artista belga Constantin Meunier (1831-1905) fallecido dos años antes. Su obra caracterizada por la representación de obreros y mineros fue difundida a través de las revistas ilustradas, asimismo el crítico Manuel Vega y March escribió un artículo muy elogioso sobre su obra en *Diario de Barcelona*¹⁰ del 10 de mayo de 1907. Las esculturas *En el abrevadero*, *La mina*, *El descargador* y *El sembrador* fueron reproducidas en *La Ilustración Artística* de 1907. Sin embargo, *El leñador* ya había sido publicada en *La Ilustración Artística* de 1900. Además, señalamos la influencia que ejerció Meunier en escultores como Clarasó *El forjador catalan* (1894), Miquel Blay en *Minero y Forjador* (1903) o Josep Llimona en la obra *Monumento al trabajo*.

La representación italiana viene encabezada por Leonardo Bistolfi, (1859-¿), también denominado “Escultor de la muerte” por sus numerosos trabajos funerarios, al cual en 1902 le dedican un artículo. También publicaron un artículo en 1901 del artista de origen ruso pero que podemos considerar Italiano Pablo Troubetzkoy: (1866-¿). En el muestran esculturas de carácter amable *El can predilecto* 1907, *La niña y el perro* 1908 y un artículo de 2 diciembre de 1901.

La presencia del insigne escultor Auguste Rodin (1840-1917) en las revistas ilustradas españolas es una muestra del interés que su obra despertó entre el público español. Una de las primeras informaciones aparecidas en nuestro país sobre sus trabajos fue en la *Ilustración*

⁹ «(...) como retratista, pocos le aventajan; sus bustos femeninos son un modelo de finura y delicadeza y todos ostentan cierto idealismo en manera alguna reñido con la realidad; en cambio, sus retratos de hombre como el relieve del príncipe regente de Baviera que reproducimos, demuestran que no es un escultor afeminado sino que sabe modelar con vigor cuando el asunto lo requiere (...)»

¹⁰ *Diario de Barcelona*, 10 de mayo 1907.

Artística donde se reprodujo un texto de Mirbeau que había estado publicado en *Revue Illustrée*¹¹ de París y, en donde se daba a conocer el grupo *Bourgeois de Calais*. Rodin ejerció una notable influencia en artistas catalanes, en los primeros años del siglo XX, que a su vez fueron los representantes de la renovación escultórica Josep Llimona, Miquel Blay, Clarasó y Eusebi Arnau. Las formas suaves, redondeadas y con predominio de la curva se hallan en la escultura de Miquel Blay titulada *Eclosión* (1905) y en las obras inspiradas directamente de la *Danaide* (1885) de Rodin, *Eva* (1904) de Clarasó y *Desconsol* (1907) de Llimona

Entre otros artistas franceses destacados aparecen obras de Denis Puech (1854-1942) Emmanuel Fremiet (1824-1910), Felix Maurice Charpentier (1858-1924), y Alfred Boucher (1850-1934) este último, muy elogiado por la escultura *A la terra* (Adquirida en la Tercera Exposición de Bellas Artes en 1896 por la junta de Museos de Barcelona y por la cual obtuvo un premio de honor).

Con motivo de una exposición que se celebró en la Sala Parés sobre *Artistas Roselloneses* en 1905, destacamos el artículo sobre el escultor Violet (1873-1952) que presentó obra *Monseñor Juli Carselade du Pont, Bisbe de Perpinyà*, localizada en el Museo de Arte de Barcelona.

Destacamos los artículos dedicados a artistas de otros países como el del escultor noruego Esteban Sinding (1905), el holandés Enrique Teixera de Mattos (1907) y el escultor austriaco Edmundo Helmer (1909).

En lo que se refiere a los temas más reproducidos señalamos que, en la última década del siglo XIX y principios del XX, predominan los asuntos anecdóticos, populares y exóticos, los cuales perduraron hasta bien entrado el siglo XX. Por

otra parte y en menor medida, desde las páginas de la *Ilustración Artística*, también aparecen las obras de escultores que evolucionaron hacia formas nuevas y que posteriormente serían los máximos exponentes del modernismo escultórico.

El mundo del trabajo representado principalmente por obreros y Campesinos tuvo una gran aceptación incluso en fecha tardía. En la Primera Exposición General de Bellas Artes de 1891 Josep Campeny participó exhibiendo diferentes obras¹² entre las que destacamos *La Formiga-La Hormiga*¹³, una muchacha recogiendo grano con una mano y mientras con la otra sujeta una garba de trigo. Esta escultura que fue reproducida en las revistas *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Revista Hispano-Americana* y *Cataluña Artística* estuvo elogiada por la crítica que, a su vez, señalaba su influencia francesa. Otros ejemplos, de distintos autores, representativos de este tema son las obras *El Segador* de Hamo Thornycroft (1895); *A la Terra* de Boucher (1896) y *El Sembrador* de Meunier (1900).

En cuanto al tema de los niños, este es muy recurrente y presenta numerosas variantes, muy al gusto de la clientela. De 1890 destacamos las obras *La Oración* de Pere Carbonell que trata de la niña devota y temerosa de Dios, y por otro lado está *La Violinista* de Reynés, de sobrio realismo, que muestra una niña con un violín en mano en el momento de presentarse al público.

Tal y como ha señalado Mercé Doñate¹⁴ la representación escultórica de monaguillos tuvo una gran difusión. El tema fue propiciado a partir de *Accidente* de Mariano Benlliure en 1888, obra en que un monaguillo deja caer el incensario después que quemarse los dedos, posteriormente vendrán *Ave Maria* (1891) d'Eusebi Arnau, *Esperant el capellà*

¹¹ *La Ilustración Artística*, 30 septiembre 1889.

¹² *La Formiga, Incroyable moderna, Carmen, Retrato del Exmo. Sr. D. Víctor Balaguer, Vendedor de periódicos, y Colombina.*

¹³ Acompañada por un poema de Francesc Gras y Elias.

¹⁴ Doñate, Mercé (2003).: "L'escultura de col·leccionisme" en *El Modernisme, les arts tridimensionals la crítica del modernisme*. Edicions L'Isard, Barcelona , p. 15.

(1891) de Tomàs Cardona o *Després de la missa* (1893) de Manuel Fuxà.

De la misma manera el juego esta presente en *El descanso del modelo* (1891) del escultor Aniceto Marinas (1866-1953)¹⁵, o en *Situación Apurada* de Eusebio Arnau (1893). La figura del pescador aparece en la escultura *Chist* de Vancell (1891), obra bien ejecutada pero que la crítica destacó la repetición del tema «(...) un pillete de playa preparándose a coger un cangrejo, á pesar de la morbidez y expresiva actitud, no hace olvidar lo muy sobado del asunto»¹⁶. Sin embargo, a pesar de estos comentarios publicados Aniceto Marinas presenta en la Exposición de Bellas Artes *Pescadores Pescados* (1894) y los italianos E. Rossi y Rafael Marino *Pescador de Polipos* y *En Santa Lucia, Nápoles*, ambas obras adquiridas por la Junta de Museus. Los “pilluelos”, asunto que Josep Campeny trabaja en sus primeras obras, *Dos muchachos callejeros saltando el uno sobre el otro* (1881), también son representados en *La Ilustración Artística* por el *Pilluelo* de Eugenio Pellini (1894), en el año siguiente por Joaquín Anglés y en 1896 por Berga Boada.

El mundo infantil vuelve a aparecer en *¡Soy Yo!*¹⁷ obra de Felix Pardo Tave-

ra fechada en 1890¹⁸ que despertó una enorme expectación del público. Dicho artista, de origen filipino, realiza normalmente obras de niños como por ejemplo *La Carretilla*, donde refleja la crueldad de estos agrediendo a un perro. También muestra el castigo por sus travesuras en otra obra, anecdótica y caricaturesca, titulada *Traga niños* (1896) en la que un hombre los lleva en un saco a sus espaldas.

Dentro de la comicidad destacamos la inocencia del niño que llora desconsoladamente, con la jaula vacía en mano, por la pérdida de un pájaro *¡Sin pájaro! ¡Pobrecillo!* de Torcuato Tasso. En tales ocasiones, revistas satíricas como *La Esquilla de la Tortatxa* hacen mofa de dicho asunto.

Los niños, también, hacen más llevadera la dureza del trabajo de los mayores en obras como *La Recompensa del Trabajo* de Antonio Parera (1891) o *La fuerza del débil* de Clarasó (1894). Pero en *Desamparados* (1891) de Montserrat, estos son víctimas de la pobreza y del abandono.

La relación madre hijo es otro de los temas habituales dirigidos a conmovir al espectador. En *Momentos de Angustia*, Ernesto Müller (1895) muestra en la Exposición de Bellas Artes de Berlín una

¹⁵ Mas conocido por sus monumentos *Monumento a Daoíz y Velarde* en Segovia, *Guzmán el Bueno* y el *Héroe del cascorro*. También la estatua sedente de *Velásquez* frente a la entrada principal del Museo del Prado o *Hermanitos de leche* en los jardines de la Biblioteca Nacional

¹⁶ *La Vanguardia*, 29 junio 1891, p.4

¹⁷ «¡Soy yo!», estatua en bronce de Félix P. de Tavera (Premiada en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona).- Ha llamado simultáneamente la atención de los aficionados e inteligentes en las Exposiciones de Bellas Artes de París y Barcelona una preciosa estatuita en bronce, representando un rapazuelo parisiense que, con las manos metidas en los bolsillos y con aire de maliciosa sencillez, parecía decir á los que se fijaban en su pequeñez «¡Soy Yo!» Y preciso es convenir que el infantil personaje tenía sobrados motivos para llamar hacia si la atención de los visitantes, puesto que el escultor que tan bien supo retratarlo no pudo sospechar seguramente que llegara á asimilar de manera tan completa ni á poder conseguir animar su modelo hasta el extremo de constituir una feliz creación. Pocos centímetros tiene la estatua, y á pesar de sus reducidas dimensiones, cabe consignar que ha sido obra escultórica que más ha llamado la atención del público en la Exposición de Barcelona, habiendo dado lugar en la de París á que fuese objeto de una sustracción por algún aficionado poco escrupuloso. Félix P de Tavera, que tal es el nombre del autor, ha dado gallarda muestra, por medio de esta obra, de que es un escultor de verdadero temperamento artístico. Filipino como lo es Luna, y hermano político del autor del *Spoliarium*, empieza, pues apenas hace cuatro años que se dedica á la escultura sus ratos de ocio, dando pruebas de raro ingenio y notoria habilidad. Sin profesores que cultivaran sus aptitudes sólo por el esfuerzo de sus inteligencia, colocarse en el número de los jóvenes escultores que prometen ser una gloria para el arte español, siendo mas dignos de notarse los resultados si se tiene en cuenta que Tavera posee el título de doctor en Medicina y que sólo modela cuando se lo permiten sus enfermos y sus deberes profesionales. Su primer trabajo obtuvo una recompensa en la Exposición Filipina celebrada en Madrid, alcanzando también otro premio su segunda obra en la Exposición Universal de París, y la última, ó sea la en que nos ocupamos, la acaba de obtener simultáneamente en la de París y en la de Barcelona (...) (*La Ilustración Artística*, 31 agost 1891

¹⁸ Medidas: 28 x 8,50 x 7 cm.

madre con su hijo en brazos implorando al cielo. Eusebi Arnau en 1895 realiza *Beso Maternal* y el artista belga Guillermo Charlier describe en *Inquietud Maternal* una madre con escasos recursos económicos que vela el sueño de su hijo recostado en su regazo. Con esta obra, muy difundida gráficamente y de buena ejecución, Charlier participó en la Tercera Exposición de Bellas Artes de Barcelona en 1896, por la cual obtuvo una medalla de primera clase y fue adquirida por la Junta de Museos. Posteriormente, fue exhibida en bronce en la inauguración del establecimiento destinado a exposición y venta de los Sres Masriera y Campins en el mes de septiembre de 1903.

Con el cambio de siglo, aparecen asuntos de niños de familias acomodadas vestidos con ropas lujosas. *Sangre joven* de Víctor Tilgner (1898), *Grupo de niños* de Samuel (1900), *El Can predilecto* (1907) de Pablo Troubetzkoy y *Los niños Lamadrid* de Arnau, admirada en el Salón Parés en 1902.

Tal y como ya hemos indicado, las obras reproducidas en las revistas ilustradas no siempre obedecen a lo más interesante o de más calidad artística, sino al gusto de la clientela del momento. Por este motivo, el realismo intrascendente anecdótico o caricaturesco aparece en temas populares como *El Sacamuelas* de Josep Campeny. Esta terracota de 40 cm de altura fue expuesta en la barcelonesa Sala Parés durante el mes de marzo de 1893 y reproducida en *La Velada* y *La Ilustración Moderna*, donde desde las páginas de esta última se comenta: «Parece que el barro se halla indicado para los trabajos escultóricos de carácter pintoresco, en los cuales la línea tiene movimiento muy acentuado y la expresión de las figuras entra casi también en los dominios del arte pictórico (...) El grupo el Sacamuelas ofrece el aire pintoresco de que hablamos. ¡Que vida tiene la figura del dentista! ¡Que expresión la suya

y la del patán, á quien el bárbaro operador arranca un grito agudísimo por el dolor que la extracción le produce! ¡Que animación en el conjunto del grupo, al que no le daña el principio de exageración que se advierte en todo y que acentúa la nota resueltamente cómica!¹⁹» también destaca el virtuosismo del artista en los detalles. Dos años después, el mismo asunto fue tratado por el asturiano Cipiano Folgueras (Oviedo 1863-Madrid 1911) que presentó *El Sacamuelas* en la Exposición de Madrid de 1895, por la que obtuvo una medalla. Esta obra en yeso, reproducida en *La Ilustración Artística* del 15 de julio de 1895, era de mayor tamaño que la de Campeny (1,60 x 1,10 cm) y este detalle fue observado como defecto por Carlos Groizard en *La Correspondencia de España*: «Lástima grande que Folgeras haya dado a su grupo unas proporciones fuera de las condiciones del asunto. El tamaño de la obra artística debe estar en relación con el tamaño del asunto. Esta desproporción, tema digna de estudio ...es el principal defecto que encontramos...Y no es este defecto de poca monta, le quita encanto a la obra y oscurece su expresión (...)»²⁰. Esta obra que fue adquirida por el estado actualmente se halla desaparecida según indica Carlos Reyero en *Escultura, museo y estado en la España del Siglo XIX*. Curiosamente *El Sacamuelas* de Campeny fue subastada en el 2004 y adquirida por una coleccionista.

Los animales también fueron objeto de estudio por parte de los artistas Agapito Vallmitjana Abarca (1860-1915) destacó por su reiterada interpretación de este género escultórico. Una de sus primeras obras el *Caçador* de lleons fue adquirido por el Estado y colocada en el parque de la ciudadela de Barcelona en 1883. *La Ilustración Artística* reproducía otra obra suya la *Leona con sus cachorros* en 1894 y 1896. Esta misma obra recibió el elogio de F. Miquel y Badía en la crítica de la Segunda Exposición General de Bellas Artes

¹⁹ *La Ilustración Moderna* 30 septiembre 1893, p. 437.

²⁰ Reyero, Carlos (2002): *Escultura, museo y estado en la España del S.XIX*. Fundación Eduardo Capa, Alicante.

en el *Diario de Barcelona* (1895), destacando sus líneas y textura de la piel de los leones²¹. En 1895 publica *Al Acecho*²².

De raíz romántica es el tema de la lucha de animales y Josep Campeny uno de sus máximos representantes en nuestro país. Aunque anteriormente había participado en las Exposiciones de Bellas Artes con esculturas realistas, anecdóticas y bibe-lots, de las que ya hemos hablado (*La Formiga, El Sacamuelas y Colombina*), en 1894 inaugura una nueva fase en su carrera artística y presenta por primera vez obras de lucha de animales. *Lucha por la existencia, Gamo atacado por un águila y Bisonte atacado por lobos* son tres obras en yeso con las que participa en La Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona. Esta última obra, encargada por un americano, ya había sido exhibida, en bronce, en julio de 1893 en la Sala Parés de Barcelona. A partir de su difusión en diversas revistas como *La Velada* que le dedicó la portada²³, *La Ilustración Moderna*, y *La Tradició Catalana*, conocemos la expectación que esta escultura despertó. Otras publicaciones como *La vanguardia, el Diario de Barcelona*, y *La Renaixensa- Diari de Catalunya*, elogiaron su modelado y la fundición de Masriera y Comp^a²⁴. Al año siguiente,

con motivo de la Segunda Exposición de Bellas Artes de 1894 fue reproducida en *La Ilustración Artística* y desde la sección “nuestros grabados” se comentó: «(...) la obra está ejecutada con valentía, sin violencia y con notable soltura, y así el bisonte como los lobos que le atacan, revolviéndose contra él para sujetarle, son resultado de un detenido estudio y están ejecutados con feliz acierto»²⁵. Además, *Bisonte atacado por lobos y Gamo atacado por un águila*, también figuraron entre las obras fundidas a la cera perdida por Masriera y Campins y expuestas en el Palacio de Bellas Artes de la Exposition Universelle de París 1900²⁶.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 y en la Tercera Exposición general de Bellas Artes de Barcelona de 1896 Campeny presentaba la lucha del hombre con la fiera en *Cazador primitivo*²⁷. El crítico R. Casellas desde el diario *La Vanguardia* del 22 abril de 1896, la cita entre las obras más importantes de la Tercera Exposición General de Bellas Artes. En dicha muestra también figura *Edad de piedra*, obra influenciada por el artista francés Fremiet, y reproducida en *La Ilustración Artística* en 1896²⁸ y que no corrió la misma suerte que la anterior, en cuanto a la crítica se refiere²⁹.

²¹ «Agapito Vallmitjana Abarca, hijo de Venancio, joven por la edad y veterano por los triunfos que ha conseguido (...). Con todo nuestras preferencias se van tras la Leona con sus cachorros, la mejor escultura de animales que se halla en la exposición, a nuestro entender por lo menos. ¡Que vida en la leona! ¡Qué movimiento y qué juguetonas líneas en los cachorros! ¡Cuán bien interpretada está la piel de aquellos animales! ¡Parece que al tacto ha de sentirse la impresión sedosa de la realidad misma. ¡Cuántos pormenores felicísimos y expresivos en el mismo grupo!. F. MIQUEL BADIA “Segunda Exposición General de Bellas Artes en Barcelona IV. Salón de Escultura”, *Diario de Barcelona*, 5 junio 1894, p. 6.579 »

²² *Ilustración Artística*, 16 septiembre 1895, p.640.

²³ *La Velada*, 5 de agosto 1893

²⁴ «Aquesta setmana ocupa'l lloch preferent del Saló Parés un grupu en bronzo de grans dimensions, modelat per lo reputat escultor Campeny, per encàrrech d'un opulent nort-americà, creyém que de Chicago. Tant per la concepció, com per la factura, que es justa en los més petits detalls, acusa aquesta obra la ma destríssima de tan noble artista. Digna també d'elogi es la fosa en bronzo, feta en los acreditats tallers de Frederich Masriera y Companyia, que es avuy per avuy una legítima gloria para la industria artística de Catalunya. Devém envarinos los catalans de que nostres artistas vegin sollicitadas sas obras per los capitalistas del estranger. Per això felicitem al escultor Campeny y als senyors Frederich Masriera y Comp^a (...) » *La Renaixensa. Diari de Catalunya*. 12 julio 1893, p. 5.817.

²⁵ *La Ilustración Artística*, 19 febrero 1894.

²⁶ *Catalogue des oeuvres fondues à cire perdue por Masriera & Camping, esposés dans le palais des Beaux Arts de l'expositions Universelle de París 1900.*

²⁷ Esta obra también es conocida como *Cuerpo a Cuerpo, Hércules*. Actualmente se encuentra en bronce en la Plaza del Pilar de Igualada

²⁸ *La Ilustración Artística*, 22 junio, p. 448.

²⁹ La Edad de Piedra: Según indica M^o José Boronat en *La política d'Exposicions de la Junta de Museus* y a partir de las “Actas de la Junta Municipal de Museus y Bellas Artes” esta obra fue donada por el autor al Museo de Bellas Artes y la comisión le dio 1.000pts en concepto de gastos materiales. Esta se consideró de poca calidad

Josep Campeny obtuvo una medalla de segunda clase en A Muerte! Lucha de un indio con un tigre en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid en 1899. Otra vez la lucha a muerte entre el animal y el hombre es el tema de esta escultura que presenta elementos exóticos, y que fue muy difundida en las revistas ilustradas³⁰ como resultado de su gran aceptación. Destacamos, muy particularmente, la elogiosa y extensa crítica de esta obra realizada por el periodista Alfredo Opios en *Arte y Artistas Catalanes*, donde la cualifica de obra maestra. Esta obra adquirida por el estado, por 2.500 pts, que fue depositada en el ayuntamiento de A Coruña por Real Orden en 2 noviembre de 1915 y posteriormente destruida.

En *Epílogo de la lucha* 1901, Campeny modela el fin de la lucha y muestra como ganadora la fiera. Presentada en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid 1901, reproducida *Ilustración Artística* del 8 julio 1901, también participa en IV Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona 1907.

La Ilustración Artística y *Album Salon* reproducen en 1906, la imagen de una de las obras más relevantes de Campeny titulada *In Extremis*, en la que, con gran originalidad compositiva y con no escasos conocimientos anatómicos del artista, una leona tiene entre sus fauces el cuerpo sin vida de una indígena³¹. Realizada en yeso y de grandes dimensiones 175,5 x 201 x 89 cm, participó en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid y en la Exposición Internacional de Be-

llas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona en 1907 donde fue adquirida por el Museo. Campeny continuó participando en las exposiciones con temas de lucha de animales como *Reciario* (1908), lucha de un romano con un tigre, y *Lucha de un tigre con un cocodrilo* (1911) de las que hasta el momento no hemos encontrado ninguna referencia gráfica en las revistas ilustradas, probablemente motivado por el cambio de gusto en estas fechas.

En lo que se refiere a los monumentos públicos, las revistas informaban de los concursos convocados, los proyectos presentados, y finalmente anunciaban su inauguración. Asimismo, señalamos que la descripción que solía acompañar la imagen constituye una gran ayuda para estudiar las obras desaparecidas o ejecutadas en el extranjero.

El día 21 de junio de 1897 *La Ilustración Artística* publica 12 proyectos presentados a concurso para la realización en Barcelona del monumento dedicado al alcalde *Rius y Taulet*. De Campeny era uno de los proyectos citados y estaba realizado en colaboración con el arquitecto Julio Fossas, «(...) es elegante en su conjunto y rico en bellísimos detalles escultóricos. En la parte arquitectónica resulta oportuna y original la idea de indicar en la base del monumento las líneas del Palacio de la Industria de la Exposición Universal de 1888, y en la parte escultórica las diversas estatuas que en el proyecto figuran están dispuestas con gran habilidad y revelan en su concepción y ejecución el talento y la mano de un experto artista³²». A pesar de estos comentarios, finalmente, la mención reca-

y fue colocado en el Pórtico del Museo de Ciencias Naturales. En abril de 1900 el grupo amenaza ruina y en el año 1902 el vocal Raimon Casellas, manifestó, en nombre de la sección de Bellas Artes que era imposible, por estar muy mutiladas, la reparación de las esculturas³⁰, y sobretodo por ser de escaso mérito. Esto lo confirma *La Veu de Catalunya* el 28 junio 1896 «(...) *Tampoc nos convens la confusió que regna a Edat de pedra d'en Campeny, en la que l'home i l'ós se donen una abrossada de aquelles que, de tan que estimen abunyegen*» por otra parte A. Garcia Llsó en el artículo de *La Ilustración Artística* dedicado a la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona se muestra en desacuerdo con dicho anteriormente y elogia la obra «*El grupo escultórico La edad de piedra, de José Campeny, ha de estimarse como galana muestra de su adelanto. La actitud del hombre primitivo luchando a brazo partido contra el oso, es muy acertada, expresa el esfuerzo muscular y la violencia, resultando el modelado, amplio, justo y acertado*»

³¹ *La Ilustración Artística*, 3 julio 1899, p.428; *Catalunya Artística*, 29 mayo 1902, p.366; *Album Salon* 1899, p 231.

³² *In Extremis es un hermoso grupo de Campeny; la figura de la leona está modelada con gran vigor; la de la mujer es un excelente estudio del desnudo y denota en el artista no escasos conocimientos anatómicos. El conjunto impresiona por su originalidad y su verdad* » *La Ilustración Artística* 18 junio 1906, p.397

yó sobre el diseño del escultor M.Fuxà y el arquitecto municipal Pere Falqués y fue inaugurado en 1901.

Muchos artistas españoles enviaron o produjeron obras, tanto monumentos públicos como esculturas funerarias, con destino a países lejanos, principalmente, iberoamericanos, México, la Habana, Santo Domingo, Lima, Buenos Aires, y Bogotá son buen ejemplo de ello. La presencia de estas obras en las revistas ilustradas españolas difundía **las realizaciones** de nuestros artistas en sitios lejanos y en consecuencia nos permiten valorar su trabajo en el otro lado del Atlántico. A partir del estudio de la *Ilustración Artística*, podemos determinar que los escultores Agustín Querol³³ y Torcuato Tasso³⁴ (1852-1935), este último establecido en Buenos Aires, son dos de los artífices que realizaron mayor número de obras en Ibero-América. También podemos citar obras de artistas como el escultor Pere Carbonell que junto al arquitecto Fernando Romeu, llevaron a cabo en 1899 *El Sepulcro de Colón* en Santo Domingo, a Miquel Blay otro de los artistas reseñados en *La Ilustración Artística* por presentar un proyecto en el

concurso para el Monumento a la Independencia de Argentina de 1908, y Dionisio Renart por su monumento a *Fray Cristóbal de Torres* en Bogotá (1908).

Respecto a Josep Campeny, señalamos su participación, en colaboración con el arquitecto Iranzo, en el concurso convocado en 1893 para levantar un monumento dedicado a *Legazpi y Urdaneta* en Manila (Filipinas). A pesar de que el proyecto de Campeny tuvo recibió buenas críticas³⁵, la mención fue otorgada a Querol junto con el arquitecto D. Luis M^a Cabello Lapiedra.

Para finalizar y a modo de conclusión, comentar que hemos dejado para otra ocasión numerosos aspectos referentes a la escultura que las revistas ilustradas, y especialmente la analizada *Ilustración Artística*, informan. Entre ellos, destacar el tema de la escultura funeraria cuyas ilustraciones empiezan a ser habituales con el cambio de siglo y responden a la demanda, por parte de la burguesía, de la realización de obras destinadas a los cementerios, ejecutadas por artistas de prestigio, con la finalidad de perpetuar la memoria y los éxitos del difunto más allá de la muerte



³³ *La Ilustración Artística*, 21 junio 1897.

³⁴ *Monumento en honor al Padre de las Casas* en México (1893); *Mausoleo a los bomberos*, en la Habana (1894); *Monumento a Bolognesi* (1902) en Lima, el *Monumento al General Mitre* (1907) en Buenos Aires y el *Proyecto de monumento al General Justo J. De Urquiza* (1908).

³⁵ De Torcuato Tasso reproducen el *Proyecto de la batalla de Salta* 1901 (República Argentina) y *Estatua a el poeta Esteban Echevarría* (1905).

³⁶ «Hemos tenido el gusto de ver el boceto de los distinguidos escultor y arquitecto de esta ciudad Sres. Campeny é Iranzo han enviado al concurso abierto en Manila para elevar un monumento a Legazpi. Como próximamente publicaremos una reproducción del mismo, omitimos hoy hacer de él una descripción y nos limitamos a consignar que la obra de los mencionados artistas, grandiosa, elegante, verdaderamente monumental y artística en su conjunto y en sus menores detalles, sintetiza por modo admirable, no sólo el hecho trascendentalísimo de nuestra historia de unir á la corona de España el rico archipiélago filipino, sino el espíritu de la época en que tal acontecimiento se realizara, representando por las figuras de Legazpi y del padre Urdaneta que coronan el monumento llevando en la mano, el uno la espada y el otro la cruz. La obra de los Sres. Campeny é Iranzo es merecedora de los mayores elogios, y de que no exageramos al alabarla podrán convencerse nuestros lectores cuando la reproduzamos, que sino en breve, en la *Ilustración Artística*». *La Ilustración Artística*, 24 de abril 1893, p. 274.

FLUXUS EN EL INTERSTICIO
(O UNA HISTORIA MEDIANTE DIAGRAMAS).
LA RECEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS EN EL CONTEXTO
NORTEAMERICANO DE LOS AÑOS SESENTA

Ignacio Estella Noriega
Universidad Carlos III de Madrid

“El surrealismo ha triunfado en un mundo que no ha sido transformado esencialmente. Este éxito se vuelve contra el surrealismo que no esperaba otra cosa que la destrucción del orden social dominante. Pero el retraso sobrevenido en la acción de las masas, que tienen que destruir este orden al tiempo que mantiene y agrava junto a las demás contradicciones del capitalismo evolucionado, mantiene la actualidad del surrealismo y favorece múltiples repeticiones degradadas de él.”

Internacional Situacionista, 1958.

Estas palabras de la Internacional Situacionista parecen reflejar la mentalidad con la que se reciben las vanguardias históricas en el marco temporal del tránsito de la década de 1950 a 1960. Si bien este marco, en el que también se produce la conducción de un ímpetu creativo difuso que se iba desarrollando en la ciudad de Nueva York hacia lo que luego será más ampliamente conocido como Fluxus, debe ser tenido en cuenta bajo las peculiaridades contextuales (no era lo mismo el ámbito artístico de una Francia con las heridas de la guerra aún visibles que el de un EE.UU. triunfador y que recogía los frutos de una fuerte expansión económica) podemos decir que, con ciertos

matices, esta percepción estaba bastante generalizada en los centros culturales occidentales. Efectivamente, la promesa de futuro iniciada por los impulsos racionalizadores del constructivismo ya se había impuesto desde hacía ya tiempo por la lógica científica de un fordismo productivo que sólo reflejaba la efectiva conversión del cuerpo humano en máquina expendedora de fuerza de trabajo¹. En el caso del surrealismo, la exteriorización de las pulsiones más ocultas no había puesto en marcha una existencia sin las restricciones morales que promovía sino que, tal y como se indica en el artículo de la Internacional Situacionista antes referido, la escritura automática y los juegos colectivos se utilizaban en la gran empresa como forma de canalización de los deseos, ahora dominio de la publicidad, bajo el nombre de “brain storming”². “Esto es el mañana”, tal y como rezaba el título de la exposición inglesa de 1956 con la que da el primer impulso a una de las grandes tendencias de la segunda mitad del S. XX, el Pop-art, en aquel momento bajo la sugestión de un “Glamour subversivo”³ que convive con electrodomésticos amigables, mujeres de cualidades neumáticas y lunas que amenazan *nuestras tan diferen-*

¹ Benjamin Coriat, *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el fordismo y la producción en masa*, S. XXI, Madrid, 1993, p. 53.

² AA.VV., “Amarga victoria del surrealismo” en AA.VV., *Internacional Situacionista*, Vol. 1 (Números 1-6), Literatura gris, Madrid, 2001, p. 5.

³ Thomas Crow, *El esplendor de los 60*, Akal, Madrid, 2001, p.40.

tes y tan atractivas casas del futuro: este futuro devenido en un ahora ingenuamente enmarcable dentro de las ya consuetudinarias teorías de la post-historia⁴, no trae consigo las promesas realizadas al calor de una primera mitad de un siglo que ha mostrado todos sus posibles.

Ya en 1962, doce años antes de la “Teoría de la vanguardia” de Peter Bürger, al que luego volveremos, H. Magnus Enzensberger enumeraba las aporías de la vanguardia⁵ puestas en armonía con la así denominada “industria de la conciencia” y consistentes principalmente en la inconciencia por parte de los propios vanguardistas de esa denominación bajo la cual luego quedarían subsumidos. El diagnóstico de Enzensberger no puede ser sino el de señalar la necesidad de la novedad que en el caso de los escritores *beat* no se diferencia de una inocencia estética depositada en la simple respuesta del lector. En definitiva, la aceptación de una estética vanguardista paralela a la industria de la conciencia suponía la producción de una clientela de productos vanguardistas en cuyo seno la originalidad y la novedad se establecían como modelos para apoyar cualquier producto cayendo probablemente en las redes de una obsolescencia salida de este mismo impulso innovador.

Pero simultáneamente, la vanguardia en un movimiento tan ambiguo y contradictorio como los que le suelen caracterizar ha fracasado —en sus presupuestos político-teleológicos— siendo un completo éxito— en el ámbito museográfico y cultural hegemónico. En este segundo sentido A. Huysen podía decir: “no solamente es la vanguardia algo que pertenece al pasado sino que además re-

sulta inútil resucitarla, cualquiera que sea la excusa para hacerlo. Sus invenciones y técnicas han sido absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus formas desde el cine de Hollywood, la televisión, la publicidad, el diseño industrial y la arquitectura, hasta la estetización de la tecnología y la estética del consumo”⁶. Este drenaje de las técnicas de las vanguardias a los más amplios ámbitos de la cultura de masas viene además acompañado por un creciente interés por dispersar las experiencias vanguardistas viene además acompañado por un creciente interés en divulgar las experiencias vanguardistas desde el tapete de la institución museográfica. Las exposiciones vanguardistas de los grandes museos se suceden como en un intento de recuperar al hijo pródigo de la Historia del Arte, sólo que éste parece haber envejecido con una rapidez inusitada. Paralelamente a todas estas recuperaciones, como p.e. la exposición “DADA: the documents of a movement” que itineró por diversas ciudades europeas a lo largo de 1957, o la recuperación del dadá rechazado por los dadás, Kurt Schwitters, surgieron gran cantidad de ediciones monográficas sobre este tema, una de las cuales “The dada Painters and poets” cuya edición fue llevada a cabo por Robert Motherwell⁷ ya en 1951, supuso un primer punto de encuentro entre los artistas de la Nueva York post-bélica con el movimiento dadaísta. Este libro nacido por el interés de conocer al *hermano mayor del surrealismo*, como decía el editor, supuso uno de los primeros encuentros con la producción real del dadaísmo cuya recepción previa se mostraba confusa a pesar de la existencia del dadá neoyorquino⁸. Los Fluxus de

⁴ Perry Anderson, *Los fines de la historia*, Akal, Madrid, 1997.

⁵ Hans Magnus Enzensberger, “Las aporías de la vanguardia” en *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1969, pp. 145-174.

⁶ Andreas Huysen, *Después de la gran división. Modernismo cultura de masas y postmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002, p. 39.

⁷ Robert Motherwell, *The dada painters and poets. An anthology*, George Wittenborn Inc., Nueva York, 1951.

⁸ Una revisión del dadaísmo neoyorquino se puede encontrar en Amelia Jones, *Irrational modernism: a neuroathentic history of New York dada*, MIT Press, Massachusetts, 2004, en el que se propone una lectura que aleja el componente masculinista de este movimiento en esta ciudad (Duchamp, Picabia, Ray) por otro que pone en escena (*performs*) la subjetividad femenina (mediante la figura de Elsa Baroness von Freytag Loring-Hoven).

Nueva York obviamente se encuentran entre estos artistas en periodo de gestación que ven en dadá no sólo un motivo de discusión sino una serie de propuestas que se pueden seguir desarrollando⁹. Realmente el libro de Motherwell refleja bastante bien la situación en este tránsito del ambiente artístico de 1950 a 1960: la idea de fracaso asociada a la vanguardia, muy a pesar de todos los triunfos museográficos y bibliográficos de los cuales el libro de Motherwell es uno de los primeros, contrastaba enormemente con la recuperación de las vanguardias por parte de los propios artistas. Esto nos presenta ante una situación paradójica que el libro de Peter Bürger ejemplifica a la perfección, entre otras muchas razones debido a que su “Teoría de la Vanguardia”¹⁰ inicia todas las polémicas que se ciernen en torno a la denominada neo-vanguardia, término que supuestamente emplea por vez primera. Según el relato bürgeriano, la vanguardia estaba sometida a unos condicionantes históricos y contextuales que hacían de ella un fenómeno tan especial y característico de principios de siglo XX; condicionantes que, por otro lado, se han evaporado ante el nuevo escenario, razón por la que su especificidad ha dejado de ser tal y su existencia se ha tornado cuando menos dificultosa. Dificultosa en el sentido de que ese ambiente que promovió la subterránea revolución política, estética y social de las vanguardias y que estaba adherida a su piel dándole su razón de ser, ha desaparecido sin posibilidad de remisión. Obviamente la conclusión de Bürger, lleva implícita una fuerte revisión del impulso hacia lo extra-artístico que perseguían las vanguardias

(especialmente futurismo, dadaísmo y surrealismo): “debemos preguntarnos –indicaba en su afamado libro– (...) si es deseable, en realidad, una superación del status de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual”¹¹. Quizás la idea de autonomía deba ser reconsiderada –obviamente bajo el prisma adorniano– a la luz de un ambiente social regido por la utilidad de todo lo existente y frente a la cual la idea de inutilidad artística, casi al modo kantiano, se convierte en su más férreo enemigo. Por razones similares, el reempuje de las tendencias dadaístas, y en definitiva neo-vanguardistas, no pueden ser valoradas de forma positiva ya que no hacen más repetir un gesto fuera de los condicionantes históricos que lo motivaban. En este sentido la neovanguardia surge tras un velo de artificiosidad impropia en la que además se traicionan los presupuestos básicos de aquello que antinaturalmente están resucitando¹². Efectivamente, la neo-vanguardia como estricta repetición de la propia vanguardia sin los condicionantes históricos que conforman su especificidad es una burla del devenir histórico como aquellas otras, a saber, todos los neos que han plagado la historia del arte que finalmente facilitaron la proposición del *aufhebung* hegeliano. Sin embargo, también la lógica de la repetición es obtusa y dependiente en muchas ocasiones del distanciamiento temporal sobre aquello de lo que se dice que está repitiendo. Bajo esta perspectiva podemos encontrarnos casos tan paradójicos como el de Raul Hausmann¹³ quien criticaba

⁹ Como Etera Milman extrae de la participación de Dick Higgins en el simposio “Flux-forum Symposium” (celebrado en el Wlaker Art Center 13-14 de febrero de 1993: “Dada was not widely discussed until the 1950’s, thirty-five years after its conception, without [people like] Motherwell (whose “Dada painters and poets” was seminal to most of us) we would have had a hard time indeed figuring out just what the dadaists had done, what had achieved and what they had managed” E. Milman, “Fluxus history and transhistory” en Ken Friedman (ed.), *The Fluxus reader*, Academy Editions, Reino Unido, 1998, p. 162.

¹⁰ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.

¹¹ *Ibid.*, p. 110.

¹² *Ibid.*, p. 115.

¹³ Raoul Hausman, “Dadaism and today’s avantgarde” en *The Times Literary Supplement*, 3 de septiembre, 1964.

el neodadaísmo de 1960 como una triste repetición sin sentido, cuando de forma paralela el papá-dadá, T. Tzara, fue criticado por el futurista Prampolini¹⁴ por repetir sus mismos gestos, esta vez en Zúrich.

Frente a esta interpretación de la recuperación de las vanguardias como degeneración de sus presupuestos se han de tener en cuenta las, ya un tanto lejanas, teorías de H. Foster¹⁵ quien ha interpretado esta segunda vuelta bajo la perspectiva de una acción diferida –*Nächtlichkeit*–fundamentada en el psicoanálisis de freudiano. Según esta interpretación las neovanguardias se podrían interpretar como el desvelamiento del trauma vanguardista, de lo cual se deriva la autoconsciencia de sus presupuestos teóricos, políticos y, con ello, la posibilidad de un cuestionamiento más claro y presente.

UNA HISTORIA MEDIANTE DIAGRAMAS

Sin embargo, la aplicabilidad de la noción de neovanguardia a Fluxus, y por lo tanto de una acción diferida en la que la vanguardia llegue a un estado de autoconsciencia, no carece de cierta complejidad, aunque bien es cierto que prácticamente en todos los estudios se alude a la tríada futurismo-dadaísmo-surrealismo como antecedentes básicos para la correcta comprensión del fenómeno Fluxus. Al respecto, Hannah Higgins¹⁶, empleando el ya aludido texto de Bürger, el de R. Piaggioli y el más clásico de Matei Calinescu, incide en la contradicción y ambigüedad del concepto de vanguardia argumentando su doble valor, como crítica institucional

del arte y como afirmación de la cultura existente. De esta manera, Fluxus no es ni vanguardista ni neovanguardista ya que mantiene una dialéctica ambigua y transhistórica que supera ambas distinciones llevándolas a un estadio totalmente diferente. Aún así, como indica Andreas Huysen en un controvertido ensayo sobre Fluxus “desde un punto de vista estético el redescubrimiento de dadá a ambas orillas del Atlántico en los años cincuenta fue clave para los posteriores descubrimientos artísticos”¹⁷

En el caso de Fluxus esta relación original con las vanguardias queda mucho mejor ejemplificada con los diagramas que Maciunas realizó a lo largo de su vida. Resultado de sus estudios como arquitecto e historiador del arte en la universidad pública de Nueva York, estos diagramas pretendían exponer la evolución del fenómeno Fluxus desde sus orígenes hasta el momento en el que estos eran realizados: en estos la atención procurada a las vanguardias, prácticamente sin distinción, era enorme. En uno de estos diagramas, reproducido en su totalidad en el Fluxus Codex¹⁸, podemos encontrar una de las referencias que para Maciunas era de mayor importancia. Consistiría esta en reconocer la influencia en Fluxus de lo que él denomina “Anti-art and Functionalism” epígrafe bajo el cual podemos leer “Vladimir Mayakovsky, Lef (Left front), New Lef, Lef”. Para Maciunas los valores representados por el Lef, movimiento artístico-revolucionario soviético, era de fundamental importancia para comprender el valor social del Fluxus de la segunda mitad del siglo XX.

¹⁴ En una carta de Prampolini a T. Tzara fechada el 4 de agosto de 1917 indica “Nosotros, como dice Marinetti, mi pobre amigo Boccioni y los demás hemos dicho y hecho todo lo que usted hace y dice hoy en día”. Extraído de José Antonio Sarmiento, *Las palabras en libertad: antología de la poesía futurista italiana*, Hiperión, Madrid, 1986, p. 33.

¹⁵ Hal Foster, “¿Quién teme a la neovanguardia?” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, p. 3-37.

¹⁶ Hannah Higgins, *Fluxus experience*, University of California Press, Berkeley, 2002, p. 81.

¹⁷ Andreas Huysen, “Regreso al futuro: el contexto de Fluxus”, En AA.VV., *En l'espirit de Fluxus*, Fundación Antoni Tapiés, Barcelona 1994, p. 244.

¹⁸ John Hendricks (Org.), *Fluxus Codex*, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Nueva York y Detroit, 1988, p. 329.

De hecho, en una citadísima carta de Maciunas a Tomas Schmidt indicaba “Fluxus objectives are social (not aesthetic). They are connected to the LEF group of 1929 in the Soviet Union (ideologically) and concerned with: gradual elimination of the fine arts”¹⁹ Lo interesante de la cita no es indicar la posible existencia de una correlación entre la proposición de estos objetivos y su real consecución, sino cuestionarnos de dónde proviene la influencia de este movimiento que incluso hoy en día tiene una escasísima atención desde el punto de vista bibliográfico en castellano. Que una referencia tan concreta y exacta, tan absolutamente peculiar dentro de la vanguardia soviética quedara reflejada de una manera tan concreta y específica en el contexto de mediados de la década de los 60 (aunque el diagrama que hemos puesto como ejemplo se realizó en 1975 la carta a T. Schmidt está fechada en 1964) y a pesar de ser realizada por un artista que ya había demostrado un compromiso personal muy fuerte con la cultura del momento, no nos puede dejar de extrañar.

En 1962, es decir, en pleno apogeo de la Guerra Fría con todo lo que ello conllevaba políticamente, cuando los Fluxus se divertían entre el *loft* de Yoko Ono de la calle Chambers de Nueva York y la Galería de Maciunas y su compatriota Almus Salcius denominada AG Gallery, cuando se comenzaban a pergeñar los festivales famosísimos de Europa, aparece el libro de Camilla Gray “The

great experiment in Russian art: 1863-1922”²⁰ una de las primeras investigaciones norteamericanas serias sobre la totalidad de la vanguardia rusa, incluido y de ahí su importancia, el Lef. Sólo recientemente se ha advertido la influencia que este libro ha tenido en la gestación de la neovanguardia norteamericana²¹ una investigación que no sólo con llevaba la dificultad idiomática sino también la derivada del hecho de que su autora no fuera licenciada en Historia del Arte y la obvia que se deduce de la dificultad de acceso a los documentos originales.

Si, como hemos indicado anteriormente, sólo desde hace relativamente poco se está atendiendo a la influencia que el estudio de Gray tuvo en el arte de los sesenta, transformando la tradicional influencia formada por el dúo dadá y surrealismo por la de dadá y constructivismo, también debemos indicar que los análisis que reivindicaban la importancia de este estudio no tienen en cuenta la totalidad de los hechos. Y es que este estudio fue únicamente posible por el apoyo de uno de los últimos *gran tourist* y simultáneamente director de museo, que redefinió la práctica expositiva desde presupuesto universalistas: Alfred J. Barr. Barr ya había hecho a principios del siglo XX el tour europeo con el que pretendía empaparse de las tendencias artísticas de ese inquietante momento. Tras su llegada a EE.UU. se convierte en director del MOMA²². Tal y como se comenta en el prólogo²³ a la edición inglesa al libro

¹⁹ Carta fechada en enero de 1964 y contenida en Emmet Williams y Ann Noël (eds.), *Mr. Fluxus a collective portrait of George Maciunas*, Thames and Hudson, Londres y Nueva York, 1997, p. 103-105.

²⁰ Camilla Gray, *The great experiment in Russian Art: 1863-1922*, Thames and Hudson, Londres, 1986.

²¹ Benjamin Buhloch, “Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to a critique of institutions”, en Rosalyn Krauss (Ed.) *October the second decade, 1986-1996*, Mit Press, Cambridge, 1997, pp. 117-155. La nota al pie 32 de la página 152 muestra la importancia de este libro especialmente en Maciunas y Henry Flynt. También en B. Buchloh, R. Krauss, Alexander Alberro y Thierry de Duve et al. “Conceptual art and the reception of Duchamp”, en Martha Buskirk y Mignon Nixon (Eds.), *The Duchamp effect*, Mit Press y October books, Massachusetts, 1996, pp. 205-225 (p. 207) se hace referencia explícita a esa misma idea.

²² Una de las mejores y más completas hagiografías de Barr, en el que se comenta tanto su tour como su actividad como director del MOMA es Sybil Kantor, *Alfred H. Barr JR. And the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Mit Press, Cambridge, 2002.

²³ Camilla Gray, Op. Cit, p. 6-8. Además Gray contó con el apoyo de un grupo de intelectuales muy importantes entre los cuales se encontraba Isaiah Berlin, Kenneth Clark, Herbert Read. De todos ellos destaca la importancia de Barr tal y como demuestra la actividad epistolar que hubo entre el propio Barr y la autora del libro.

de Gray, sin el apoyo de Barr un estudio sobre la vanguardia rusa, en plena Guerra fría, no se hubiera llegado a realizar. ¿No sería entonces pertinente poner en paralelo los diagramas de Maciunas con uno de los esquemas más importantes en su tiempo como fue el FLOW CHART desarrollado por Barr para una exposición de arte cubista y abstracto realizada en el MOMA en 1936? Verdaderamente es difícil suponer una influencia directa entre ambos diagramas —a pesar de que Maciunas conociera la obra de Gray y, debido a sus estudios como Historiador del Arte, seguramente conociera los textos de Barr— pero lo que no cabe duda es que de la directa yuxtaposición entre ambos podemos extraer conclusiones que siempre se han mantenido alejadas al “universo” Fluxus así, pudiendo así llegar a una mayor comprensión de la neovanguardia.

Aparentemente los diagramas de Maciunas y el *Flow Chart* de Barr mantienen una relación de parentesco bastante obvia y, a la luz, de la génesis del estudio de Gray remitente a Barr (autor, por otro lado, de uno de los primeros análisis de Lef²⁴ previo al de Gray) no podemos dejar de pensar que existe una relación directa si bien no hemos encontrado la referencia que la haga explícita. Sin embargo, la aparente semejanza de ambos puede resultar ficticia si los analizamos pormenorizadamente.

El diagrama de Barr muestra una organicidad o, en palabras de Achile Bonito Oliva refiriéndose a este tipo de discursos críticos, “un darwinismo lingüístico de las vanguardias”²⁵ del que se deduce una simplicidad evolutiva hacia un presente que se debe suponer selectivo (el cubismo no tiene proyección en el presente mientras que el surrealismo sí, en la forma de la “abstracción no geométrica”). La lógica discursiva entonces de este diagrama sería de arriba hacia abajo, siendo el recorrido

inverso sólo justificable por la búsqueda del origen de alguna práctica estilística que se desarrolle en el momento de su realización. Esta metodología genealógica, heredada del Hisotirador del Arte Norteamericano Rufus Morey, presenta de una forma racional la evolución estilística y formalista de las vanguardias de una forma sencilla, visible, y comprensible de un golpe de vista. En contraste con este diagrama, el de Maciunas es altamente complejo, no sólo por su increíble extensión y su detallada casuística que definitivamente consigue apartarnos de su comprensión como conjunto homogéneo sino porque, como él mismo indicó en referencia a otro diagrama relacionado con las diferentes disciplinas artísticas, las posiciones son intercambiables: “There exists no borderlines between one and the other extremes (of the categories of hischart) Many works belong to several categories and also many artists create separate works in each category”²⁶. Obviamente es más fácil advertir esta cualidad móvil en un diagrama referido a las diversas disciplinas artísticas en las que se desenvuelve una tendencia cuyo principal logro teórico consiste en la proposición del concepto de “Intermedia”; sin embargo, ello también nos ofrece claramente una idea acerca del funcionamiento de este esquema, en donde las posiciones no son fijas, sino intercambiables y las formas del conocimiento no son estancas sino dinámicas. Una vez indicado esto podemos decir que el diagrama de Barr corresponde a un interés clarificador muy preciso mientras que el de Maciunas intenta reflejar el *totum revolutum* de Fluxus, siendo su lectura quizás más efectiva de derecha a izquierda puesto que según parece la pretensión final era unir las formas de presentación de Fluxus con una tradición histórica determinada (así, el evento con el vaudeville, el happening con el

²⁴ Alfred H. Barr, *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, 1989.

²⁵ Achile Bonito Oliva, *El arte hacia el 2000*, Akal, Madrid, 1990, p. 37

²⁶ George Maciunas, “Neodada in music, theater, poetry and art” reproducido en *En l'espirit de Fluxus*, op cit.

circo romano...). Si en el de Barr podemos decir sin miedo a error que la “línea pura, la línea recta, se define en efecto por un orden que distribuye un antes, un durante y un después, mediante un conjunto que los reúne a los tres en la simultaneidad de su síntesis a priori”²⁷, del de Maciunas podemos indicar que “conecta cualquier punto con otro cualquiera, cada uno no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no signos”²⁸. Sin que ello sirva para desplegar un esquizo-análisis a la manera de Deleuze, sí que podemos decir que el esquema de Maciunas avanza o remite a una estructura rizomática en la que la lectura *performativa* está muy presente. Según comenta Anthony Vidler²⁹ en un ensayo en el que analiza los diagramas arquitectónicos, manteniendo esa semejanza antes comentada entre el esquema y plano técnico arquitectónico, este tipo de presentaciones necesitan de una lectura performativa en la que los ojos se desplacen por las diferentes líneas que unen puntos y conceptos. En este sentido la estructura dispuesta por Barr persigue una estabilización de esa lectura, mientras que la de Maciunas potencia una lectura performativa de mayor intensidad en la que los recorridos se establezcan con cada lectura siendo por tanto diferente en cada actualización; la diferencia consiste, entonces no sólo en las dimensiones sino también en los diferentes tipos de lectura que ambos objetos requieren. La fragmentación inconexa en el diagrama de Maciunas, en su eje horizontal, quizás pueda esconder su origen, el *Flow chart* de Barr, pero sin embargo también se puede reconocer su tremenda

influencia. Parece que, inconscientemente, Maciunas está empleando las herramientas de legitimación del formalismo —es decir, las del propio Barr— fundamentadas en la racionalidad obvia de lo consecuente, para justamente desestabilizarlas, de tal manera que se vuelvan inservibles en la prodigalidad de los datos que se muestran, en definitiva, inconexos. Maciunas refleja un ímpetu coincidente con el enciclopédico, sin embargo, como Bouvard y Pecuchet de Gustave Flaubert, acaba consigo al mostrar indefectiblemente su anti-funcionalismo. ¿Podría la estrategia de Barr desplegando la vanguardia (es decir, sacarla de unos presupuestos políticos que le daban su peculiaridad) ser la misma que la de Maciunas con el propio Barr: descontextualizarlo hasta volverlo prácticamente irreconocible?

En otro de los muchos diagramas que Maciunas realizó a lo largo de su vida, el “Fluxus, its historical development and relationship to existing institutions”, podemos leer una advertencia que remarca esa intención de eliminar la secuencialidad en favor de una mayor planimetría que reflejara más eficientemente la evolución de Fluxus³⁰ mostrando esa intermitencia histórica que el galerista René Block denominaría fluxismo: es decir, una tradición histórica que solamente en los años 60 se da en llamar. Este comentario también incidiría en la distancia que la tipología esquemática de Maciunas toma con respecto a la de Barr, puesto que los esquemas del segundo mantienen una estricta coherencia cronológica de la cual los del primero parece que se quieren distanciar. Ante este cúmulo de diferencias, aún cuando el siste-

²⁷ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Júcar, Madrid, 1988, p. 462.

²⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2002, p. 25

²⁹ Anthony Vidler, “Diagrams of diagrams; architectural abstraction and modern abstraction” en *Representations*, n.º 72, 2000, pp. 1-21.

³⁰ “Since the historical development of Fluxus and related movements are not linear as chronological commentary would be, but rather a planometrical, a diagram would describe the development and its relationship more efficiently”, Contenido en Richard Kostelanetz (Ed.), *Essaying essays: Alternative forms of expositions*, out of London Press, Turín, 1957, sin paginar.

ma de presentación, el esquema, sea el mismo deberíamos preguntarnos cuál es el eje rector que permite la elaboración de una organización tal como la expuesta por Maciunas. Las respuestas variarían, obviamente dependiendo del caso concreto al que nos refiramos: el esquema de 1977, aunque sólo como referencia lateral, sí mantiene una cercanía con lo temporal como queda reflejado en la existencia de la secuencia de años situada en la parte superior; por el contrario, el “Fluxus and its historical development and...” que acabamos de comentar, quiere alejarse de esa misma temporalidad, tal y como hemos indicado. La materia a ordenar sigue siendo la misma, lo que Maciunas denomina “Fluxus”, pero la forma en la que esta queda ordenada es muy diferente, como si conscientemente se expusiera esa falta de un eje organizativo pre-existente dentro de la propia materia expuesta, algo que Foucault en las primeras páginas de su *Las palabras y las cosas*³¹ expondría con el famoso ejemplo de la catalogación de animales según Borges y del cual se derivaba un profundo cuestionamiento de la lógica organizativa de las ciencias. Es este sentido, los diagramas de Maciunas personifican ese mismo impulso que parece esconderse detrás del estudio de Foucault: ¿porqué este orden y no otro? Pero Maciunas al no dar protagonismo a ninguno de sus diagramas por encima de otro, al dejar esta tarea como un trabajo plurifocal y en constante progreso, casi podríamos decir que esquivando su finalización en la forma de un diagrama protagonista y definitivo que reflejara la realidad Fluxus mejor que los restantes, parece potenciar la proliferación de órdenes,

de principios rectores. Si en Foucault la advertencia de órdenes diferentes le lleva a desplegar toda una arqueología de la modernidad en la que se evidenciaría la construcción de los fundamentos de las disciplinas –algo de lo que, por otro lado, es el resultado de la lógica del esquema de Barr³²– en Maciunas esta misma evidencia le llevará a una convivencia entre los diferentes órdenes aceptando de facto la arbitrariedad organizativa. Esto es en definitiva posible debido a la apropiación del esquema de Barr, una apropiación que cuestiona su unicidad frente a la disparidad de los diagramas; es más, como colofón de todo lo expuesto hemos de indicar que Barr sí retocaba su esquema con la intención de reflejar un resultado único, verdadero e inamovible.

En una entrevista a la Fluxus Alison Knowles³³ aclaraba que una de las intenciones de Fluxus era la ya propuesta en su momento por Robert Watts: “Overtake existing institutions, the church, the grocery store”. En este sentido Maciunas se introduce en el formalismo, interpretado como modernismo en el contexto norteamericano, pero no para mantenerlo –sería absurdo, artísticamente hablando, introducirse en las instituciones existentes para seguir sus normas– sino para desestabilizarlo volviéndolo irreconocible; otra cosa es que este proyecto fuera plenamente consciente. La relación desestabilizadora de las herramientas de la racionalidad hegemónica que queremos reflejar llega a un grado exponencialmente mayor si tenemos en cuenta que este tipo de esquemas se desarrollan en sus primeras etapas como sistemas de visualización de la organización económica del key-

³¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 1-10.

³² Como indica Foucault en una clara alusión al darwinismo aplicado a la historia, que por otro lado está presente en Barr como ya hemos indicado: “esta unidad- entre historia del hombre y la historia de sus artefactos culturales- es la que se fracturó a principios del siglo XIX en el gran trastorno de la episteme occidental: se descubrió una historicidad propia de la naturaleza, se llegó a definir aún, para cada gran tipo de los vivos, formas de ajuste al medio que permitirían definir en consecuencia su perfil en evolución”. Op. Cit, p. 357-358.

³³ Estera Milman, “Road shows, street events and Fluxus: a conversation with Alison Knowles” en *Visible Language*, vol. 26, n° 12, 1992, pp. 97-107.

nesianismo heredero del cartesianismo³⁴. De todo ello entonces debemos pensar que Fluxus no se sitúa exactamente ni en un modernismo criticado ya hasta la extenuación, ni como un post-estructuralismo –recordemos que Maciunas no desarrolla ningún proceso deconstructivo sino que su actitud parece mantenerse a las puertas del mismo, siempre sin llegar a entrar plenamente. Así, entonces, frente a las discusiones que han presentado a Fluxus como una poética que todavía bebe de los resquicios del modernismo o que lo interpretan como una de las primaras tendencias posmodernas, podemos llegar a entender Fluxus como un intersticio, como

un lugar *entre la piedra y el agua* como el Fluxus indicaba Bengt af Klintonberg, que no es plenamente (ni moderno, ni postmoderno) que antecede al arte político de la década de 1960 y 1970 pero no es plenamente político, que antecede la experiencia fundamental del feminismo pero que paradójicamente, algunos de sus miembros eran bastante misóginos –sobre todo Maciunas– que inicia el hoy llamado arte relacional pero no es consciente de ello. Como una de esas puertas de Duchamp que no daban paso a una estancia sin cerrar otra: sólo que en este caso la puerta está entreabierta dejando espacio suficiente como para que podamos acceder a ambas estancias.



³⁴ Tal y como ha analizado Susan Buck-Mors, (“Envisioning capital: political economy on display” en Lynne Cooke y Peter Wole (eds.), *Visual display: culture beyond appearances*, New Press, Nueva York, 1998, pp. 111-141) el fisiócrata Quesnay realizó una tabla de estas características en 1766.

DE SCRIPTORIBUS, ILLUMINATORIBUS I LIBRATERIIS
A LA LLEIDA BAIXMEDIEVAL¹

Francesc Fité
Albert Velasco
Universitat de Lleida

En un treball de recent aparició, el Dr. Hernando Delgado reclamava la necessitat d'abordar estudis dedicats al món del llibre a la Catalunya baixmedieval des d'una des les òptiques menys emprades pels investigadors a l'ús, és a dir, des de la vessant de la confecció o producció. Ell mateix, adjudicava la poca proliferació d'aquest tipus de treballs a la tipologia de les fonts emprades, normalment inventaris i testaments, una documentació on no resten evidències dels processos que estudiarem en el present estudi². Fent nostres alguns dels objectius del seu treball, entre ells el d'incidir en les per-

sones que hi ha darrere de l'execució del llibre, hem intentat d'apropar-nos al cas lleidatà en relació a aquest aspecte, tot i que sense oblidar-nos d'altres que han vingut donats per la documentació amb la que hem treballat. Emperò, volem deixar constància de que no s'abordaran certes qüestions al voltant dels encàrrecs de llibres, com l'estudi dels diferents escriptors que ens apareixen treballant a Lleida, doncs ens allargaríem en excés. En concret, ens interessa especialment documentar quins artesans treballaven en tasques de manteniment dels llibres, com les de relligat i il·luminació.

¹ La present comunicació s'inscriu en el marc del projecte d'investigació *Producció artística y consumo en el mundo urbano catalán en época gótica dentro del contexto europeo*, finançat pel Ministeri de Ciència i Tecnologia (BHA2000-1037), finit recentment. Un dels eixos bàsics de la recerca fou la Lleida baix medieval, i en concret l'antiga catedral, la Seu Vella, edifici que hem analitzat des de diversos punts de vista relacionats amb la producció artística. Volem agrair al company Màrius Bernadó la lectura que ha realitzat del text i les valuoses suggerències que ens ha fet.

² Hernando Delgado, Josep (2002): "Del llibre manuscrit al llibre imprès. La confecció del llibre a Barcelona durant el segle XV. Documentació notarial", a *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 21, pàg. 257-603. La bibliografia relativa a la producció pròpiament dita del llibre a la Catalunya dels segles XIV i XV no és tan àmplia del que en principi podria pensar-se. Són de referència obligada altres treballs del Dr. Hernando, com per exemple Hernando Delgado, Josep (1994): "Escriptors, il·luminadors, lligadors, argenters i llibres a Barcelona, segle XIV. Documents dels protocols notarial", a *Miscel·lània de Textos Medievals*, 7, pàg. 189-258 i Idem (1995): *Llibres i lectors a la Barcelona del segle XIV*, Fundació Noguera, Barcelona, 2 vols. Han esdevingut punts de referència sobre el tema els estudis de Madurell i Marimón, J. M^a (1961-1963): "Encuadernadores y libreros barceloneses judíos y conversos (1322-1458)", a *Sefarad*, XXI (1961), pàg. 300-338; XXII (1962), pàg. 345-372; XXIII (1963), pàg. 539-563; Idem (1967): "Iluminadors, escriptors de lletra rodona formada i de llibres de cor", a *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 23, pàg. 147-170. Pot citar-se també Mirambell i Belloc, Enric (1981): "Llibres, libreters i impressors gironins del segle XV", a *Estudi General*, I/1, pàg. 119-125; Llopart, Gabriel (1981): "Libros y maestros en la mallorca medieval: nombres y hombres de una mediación cultural", a *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, XXXVIII, pàg. 261-278; Hillgarth, H. (1991): *Readers and books in Majorca 1229-1550*, Editions du CNRS, París, 2 vols; Rubió i Balaguer, Jordi (1993): *Llibreters i impressors a la Corona d'Aragó*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona. Fora ja de la Corona d'Aragó Sánchez Herrero, José y Pérez González, Silvia María (1998): "Aprender a leer y escribir. Libros y libreros en la Sevilla del último cuarto del siglo XV", a *Edad Media. Revista de Historia*, 1, pàg. 47 i ss; Abellán Pérez, Juan (2002): "Libreros, encuadernadores y guarnecedores de libros en la Sevilla de los Reyes Católicos", a *Anuario de Estudios Medievales*, 32, pàg. 401-414.

No hem d'oblidar la importància que el llibre tenia en una ciutat amb un Estudi General de renom internacional, l'únic existent a tota la Corona d'Aragó durant el segle XIV, fundat pel rei Jaume II el Just el 1300³, el que motivà que Lleida esdevingués, com s'ha remarcat, el principal centre de producció de llibres manuscrits de la corona catalano-aragonesa. El moviment inherent a qualsevol ciutat universitària de l'època duia implícit el desenvolupament de certes activitats comercials, entre elles la vinculada a la manufactura del llibre. Així, la institució universitària lleidatana esdevindrà pol d'atracció per artesans pergaminers, llibreters i enquadradors, copistes, miniaturistes, etc⁴.

Les fonts emprades han estat diverses, tot i que la principal la constitueixen els fons de l'Arxiu Capitular de Lleida (ACL), que ens han permès fer un recull considerable de dades referents a la producció de manuscrits, així com d'escriptors, il·luminadors i llibreters instal·lats a la capital del Segre, alguns d'ells forans, de prou interès perquè en presentem les primícies en aquests congrés. Malauradament, hem de lamentar la pèrdua de la gairebé totalitat dels fons notariais de la ciutat —únicament ens han arribat alguns protocols relatius al Capítol catedralici—, que d'haver-se conservat, de ben segur haurien contribuït a que les conclusions a les que arribem en aquest estudi fossin més àmplies i matisades.

³ La incorporació de Lleida al món universitari implicà un conjunt de canvis per a la ciutat. Entre altres, la creació d'un burg on els estudiants gaudiren d'immunitats, beneficis tributaris i privilegis diversos. La importància de la institució motivà l'arribada de mestres i estudiants d'arreu, molts d'ells forans, amb l'augment de la població que això comportava. La bibliografia sobre l'Estudi General de Lleida és amplíssima. Vegeu Gort, Roser; Sardoy, Elena; Eritja, Xavier (2000): "Orientació bibliogràfica sobre la història de l'Estudi General de Lleida", a Busqueta, J. J. (ed.): Llibre de les constitucions i estatuts de l'Estudi General de Lleida, Universitat de Lleida, Fundació 700 Aniversari, Lleida, pàg. 143-151. Entre les darreres aproximacions tenim Mutgé i Vives, Josefina (2003): "La immunitat d'un grup privilegiat: els estudiants de l'Estudi General de Lleida (1336-1379)", a Acta Historica et Archaeologica Medievalia, 25, pàg. 277-290; Busqueta, J. J. (2004): Baixa Edat Mitjana (Història de Lleida, vol. III), Pagés Editors, Lleida, pàg. 135-178).

⁴ Les notícies que il·lustren el que diem són nombroses. Entre les aparegudes recentment, destaquem les publicades pel Dr. Hernando Delgado, que ha documentat, per exemple, algun ciutadà barceloní reclamant llibres que havia prestat per que fossin copiats a Lleida (Hernando Delgado, Josep (1995), op. cit., docs. 16, 29, 80, 98, 102, 117, 206, 394, 450). La base d'informacions que ofereix la documentació, junt a la conservació d'alguns manuscrits que se sap foren executats a Lleida, ha donat peu a alguns investigadors a parlar de la possible existència d'un *scriptorium* estable relacionat amb l'Estudi General al segle XIV (Trenchs Odena, Josep (1991): "De l'Estudi General a la Seu: la confecció de llibres a Lleida durant el segle XIV", a Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes, La Paeria, Lleida, pàg. 133-145; Español, Francesca (1991): "La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas", a Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes, La Paeria, Lleida, pàg. 198-199, n. 205; darrerament, amb noves aportacions, vegeu Español, Francesca (2002): El Gòtic Català, Fundació Caixa Manresa-Angle Editorial, Manresa, pàg. 174-177). A més, alguns dels artesans establerts a la ciutat són de procedència forana, el que encara justifica més la seva importància com a centre productor. És el cas, per exemple, de "*Iohannes de Avinione nationis inglicorum*", copista d'un Breviari d'Amor que, segons el seu colofó, fou executat a Lleida, avui conservat a la Biblioteca Nacional de Rússia de Sant Petersburg. Fins ara, era totalment inèdit en la historiografia hispana, i s'ha donat a conèixer mitjançant un catàleg dels manuscrits il·luminats occidentals conservats en dita institució (Voronova, Tamara; Sterligov, Alexander (1996): Western European Illuminated Manuscripts of the 8th to the 16th Centuries in the National Library of Russia, St. Petersburg, France, Spain, England, Germany, Italy, The Netherlands, Bournemouth (UK)—Sant Petersburg, Parkstone Press-Aurora Art Publishers, pàg. 215-222; hem tingut coneixement del mateix a través de la ressenya de l'obra de Voronova i Sterligov apareguda a la revista Arxiu de Textos Catalans Antics, on es destacava l'existència del còdex lleidatà). Darrerament, la Dra. Español ha efectuat una encertada identificació del copista amb el "*magistro Johannis, scriptoris et illuminatoris librorum*" que s'havia documentat a Lleida el 1348 en el testament del jurista lleidatà Domènec de Montsuar (Español, Francesca (2002), op. cit., pàg. 175). Un segon exemplar del Breviari d'Amor de Matfrè Ermengaud procedent de Lleida és el conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid (ho avançà la Dra. Español seguint una informació proporcionada pel Dr. Trenchs a Español, Francesca (1991), op. cit., n. 205), estudiat per García Miranda en algun dels seus treballs (per exemple, García Miranda, Carlos (1993-1994): "Actualidad del <Breviari d'amor> de Matfrè Ermengaud de Béziers en el debate astrológico del Trescientos: el caso del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid" a Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, núm. 44, pàg. 101-117; Idem (1994): "La idea de la divinidad a través de las miniaturas de dos manuscritos del <Breviari d'amor> de Matfrè Ermengaud de Béziers. (Escorial M. S. I. núm. 3, Madrid Biblioteca Nacional Ms. Res. 203)", a Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 78, pàg. 265-292; Idem (1994): "Tradición y originalidad en el retrato de autor de <Breviari d'amor> de Matfrè Ermengaud de Béziers (Escorial, Ms. S.I. núm. 3; Biblioteca Nacional, Ms. Res. 203)", a EPHIALTE. Lecturas de Historia del Arte, núm. 4, pàg. 124-129).

Dels fons catedralicis, hem treballat especialment els *Compota Ornamentorum*, volums de comptabilitat on consten les despeses per reparacions, confecció i ornamentació dels llibres litúrgics, doncs el canonge ornamentar estava obligat a gestionar les despeses de conservació i manteniment dels mateixos. A part d'això, s'analitzaran qüestions al voltant de l'activitat professional dels artesans contractats per dur a terme aquestes tasques, tot incidint, de retruc, en la naturalesa dels encàrrecs, duts a terme de forma gairebé exclusiva pel Capítol catedralici. La documentació exhumada també ens aporta dades sobre obres promogudes per benefactors particulars, d'interès per conèixer la condició social dels patrons, la major part eclesiàstics.

Centrant-nos ja en el tema que ens ocupa, les notícies aplegades dins els *Compota Ornamentorum* de la Seu Vella de Lleida, ens ofereixen amb detall quins eren els llibres litúrgics emprats col·lectivament i els corresponents a les dignitats capitulars. Així, apareixen esmentats a la documentació el saltiri del faristol o saltiri major, el saltiri ferial, els breviaris corresponents a les dignitats i als canonges, el breviari ferial, l'himnari, el llibre de l'Exultet, els diferents processoners -entre ells el de difunts-, el proser, el passoner, l'antifoner, el responsorial, el gradual, el lliçoner, el sermoner o homiliari, el llegender, el llibre dels invitoris, el capitulari, l'oracional, la consuetu i la *Pretiosa*. Llibres als que es poden afegir

el missal de l'altar major, l'epistolari i l'evangeliari, emprats per la litúrgia de la missa conventual, o el matutinal, emprat en la litúrgia de l'altar de Sant Pere de la capella Montcada, on se celebrava la missa matinal o de l'alba.

És especialment interessant recordar aquí la distribució interna del cor lleidatà, doncs la documentació en moltes ocasions es refereix als llibres que es reparen en funció de la seva ubicació dins ell. A l'interior, com era prescriptiu, hi havia disposat un doble cadirat que recorria el perímetre del recinte. El superior era el destinat als canonges i l'inferior l'ocupaven els beneficiats i racioners. Se'ls anomenava, respectivament, "cor del degà" i "cor del precentor o del cabiscol". Les cadires de les dignitats es distribuïen jeràrquicament, del centre del mur ponentí vers llevant, on presidien, a banda i banda de la porta del rracor, les cadires del degà i del cabiscol⁵. El nombre total de seients era de 116, a saber cinquanta vuit d'alts i altres tants de baixos, per sobre dels quals sobresortia la copada que els coronava⁶.

Els llibres litúrgics emprats col·lectivament al cor es disposaven en faristols⁷. Se n'han documentat tres de diferents, primerament, dos relacionats amb el cor vell, renovats el 1501 coincidint amb la construcció del nou cor -obrat per Joan Just i Antoni Virto-, i reemplaçats el 1537⁸. El tercer l'executà entre 1498-1499 Joan Virto i costà 110 lliures⁹. Per tant, dins l'estructura

⁵ La cadira del degà sabem que era la que es trobava al costat dret segons s'entrava des del presbiteri. Quan el 1418 es fa esment del pintat de les portes del nou orgue es precisa "*les portes daval prop la cadira de mossèn lo deguà*", que sabem estava ubicat en una tribuna sobre del cor en el mur nord de la nau, a la que s'accedia per unes escales de caragol -vegeu Alonso, Gabriel (1976): *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, pàg. 94; Argilés, Caterina (1995): "Notes sobre pintors lleidatans dels segles XIV i XV, segons els llibres d'obra de la Seu Vella", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm 68, pàg. 104.

⁶ Per al cor de la Seu Vella vegeu Fité, Francesc (2000): "Franci Gomar i el nou cor de la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella*, 2, pàg. 185-230; Idem (2001): "Franci Gomar y el nuevo coro de la <Seu Vella> de Lleida", a *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, pàg. 559-572.

⁷ Sabem, a més, que també es guardaven alguns llibres en una estança del mateix cor (Fité, Francesc (2003): "Litúrgia i Cultura a la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Generalitat de Catalunya-Fundació "La Caixa", Barcelona, pàg. 104).

⁸ Francesc FITÉ (2000), op. cit., pàg. 201.

⁹ Alonso, Gabriel (1976), op. cit., pàg. 191. El 6 de desembre de 1499 feia època Joan Virto de 110 lliures rebudes en varies pagues, pel "*Jeristol per me facto in coro dicte sedis*". El document diu així: "*Quod ego Johannes Virto fusterius*

del nou cor, es col·locaren tres faristols, disposats probablement de cara a les diferents zones, és a dir, un vers el cor del degà, un segon vers el cor del cabiscol i el darrer i més gran al centre del cor, que era considerat el principal. Així, en una notícia de 1524 se l'esmenta com "*el feristol major*"¹⁰; al mateix, segurament, es refererix una notícia del 1480 en la que es parla del "*drap qui sta al fagistoll*" adobat pel llibreter Roger de Pallars¹¹.

En relació als llibres que hi havia en aquest faristol principal, cal començar amb el saltiri major, del que documen-

tem un relligat i una reparació de la cadena que el subjectava el 1429. El 1475 el llibreter Roger de Pallars el tornava a "*adobar*"¹². Sabem també d'un "*oficier maior*" relligat i reparat en les cobertes pel mateix Roger el 28 de maig de 1471¹³. Tanmateix, pensem que estan relacionats amb volums que es col·locaven al faristol major, aquells pagaments en els que no s'especifica la ubicació concreta dels mateixos, i d'aquí que es mencionin, per exemple, "*lo capitoler del cor*", "*lo breviar vell del cor*" i "*lo responser gran del cor*"¹⁴. Així, l'any 1475 es satisfien 16 sous i 3

civitate cesarauguste confiteor habuisse et recepisse de vobis venerabilis dominus Johanni Rossell presbitero pretium operis sedis Illerde in diversis vicibus et solutionibus dictas illas centum decem libras monete curribilis illerde que sunt pro pretio del feristol per me facto in coro dicte sedis et ideo renunciando etc. Facio vobis apocham de soluto et recepto per notario infrascriptum. Testes reverendus magister Onosferus Iohannis Mascarell in medecina magister et Petrus Rovira studens in iure canonico in studio illerdensis" (ACL, *Protocols*, notari Joan d'Alcolea, any 1499, fol. 89r; ref. Fité, Francesc (2003), op. cit., pàg. 103).

¹⁰ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 32r.

¹¹ "*Item pos en data aquells XVI dines los pagui ha XXIII de juy han Roger librater per adobar lo drap qui sta al fagistoll e adobar e metre lo cuyro e enclavar... I sous IIII diners*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1480, fol. 2v).

¹² ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r; "*Item he pagat an Roger per metre peces e adobar lo saltiri maior hun flori... XVI sous VI diners*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1475, fol. 2v). Tal vegada aquest saltiri és el mateix que el 1419 estava "*justa lo matmotrer*" (el faristol?) i que es feu relligar (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 12v). Tanmateix, tenim constància del relligat efectuat pel llibreter Miquel Exormat de "*lo saltiri del cor*" el 1519 i d'"*un psaltiri del feristol major*" el 1524 (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 66r, any 1519; ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 32r).

¹³ "*Item ponit in datis quod vicesimo octava mensis madi emit per manus Rogeri ligador de libres unam peciam corregeri[?] per cobrir lo ofcier maior del feristol constituït vigineti solidos lo que resta servunt aliis libris anni encara hun fret[?] en la libreria VIII sous*"; "*Item ponit in datis quos solvit Paulo Roger librero per ligar lo ofcier maior (...)*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 37v, any 1471). Ell mateix el repararia i el relligaria el 1477: "*Item ponit in datis sex solidos quos solvit an Roger per metre una taula, gafets e ligar lo ofcier que esta al faristol maior*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 57r, any 1477). Suposem que es tracta d'un exemplar diferenciat del que consta el mateix any, quan es paguen 12 sous al mateix llibreter per un relligat que havia efectuat feia temps d'un ofcier (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 57v, any 1477). Desconeixem igualment si es tracta de "*l'ofcier gros*" que ens apareix amb anterioritat, el 1419, moment en què renovaren les seves cobertes amb dues alnes de sargil per un preu de tres sous (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 12v). Cal esmentar tanmateix els 38 sous i 10 diners satisfets el 1498 a Pau Roger de Pallars per "*quodam ofciario qui erat magnus liber et fecit duo volumina et per manus et averies secundum aparet in memoriali et albarano*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 170v).

¹⁴ El 1474 documentem un pagament de 28 sous i 4 diners al llibreter Roger de Pallars per relligar "*lo capitoler del cor*", per cobrir amb aluda i relligar "*lo breviar vell del cor*", i per relligar també "*lo responser gran del cor*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1474, fol. 3r). En relació al capitulari, cal pensar que el 1424 ja devien haver-hi diversos al cor de la Seu, doncs una notícia del 15 de maig d'aquell any ens informa que es pagaren 5 sous i 3 diners per "*ligar lo capitoler milor ab cuberta de aluda blava*". El mateix any, mestre Gallart efectuà certes reparacions en el llibre (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1424, fol. 4r). Tres anys després, el "*capitulerium vetus*" es feia enquadrar. Es pagà per la feina 4 sous i 7 diners, quantitat que incloïa el clavat d'altres llibres (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1427, fol. 4r). El 8 d'agost de 1429 documentem un relligat pel que es paguen 2 sous i 6 diners (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5v), i el 1430, mestre Jaume cobrà 4 sous per "*ligar lo capitoler*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1430, fol. 2r). El 1449 es relligava i es manaven escriure algunes oracions per a aquest capitulari vell, pagant-se 7 sous per l'escriptura i 4 pel relligat, efectuat per Roger de Pallars (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1449, fol. 7r i 7v), tornant-se a relligar i enquadrar el 1457 pel mateix llibreter (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1457, fol. 4r). A aquest capitulari vell, cal contraposar un de nou realitzat el 1447 per l'escrivà i miniaturista Tristany Mexia (vid. infra n. 131). No sabem a quins dels capitularis es refereix una notícia de 1453, on hi ha anotada una despesa de 5 sous i 8 diners per "*VI pels de moltons per cubertes hi certs breviaris hi capituler*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1453, fol. 3r), i una segona de 1455 que atesta la compra de dues aludes "*per al capitoler e altra ala consueva... IIII sous VI diners*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1455, fols. 8r). El mateix passa amb una referència de 1459 que menciona els 40 sous que es paguen a l'escrivà Bernat Jover per il·luminar "*lo capitoler e hun legender*" (vid. infra 133). Desconeixem igualment quin era el capitulari que relligà Roger Pallars el 1469, entre altres llibres, cobrant per tot 8 sous i 6 diners (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 27v, any 1469). Sembla que vers el 1480 se'n feu un de nou, doncs es documenta un pagament d'un sou i 10 diners per "*huna cuberta qui feu*

diners al nebot del llibreter Roger de Pallars per les reparacions que havia fetes en “*hun libre del cor apellat oficer*”¹⁵. Més difícil és saber el contingut del “*libre gros del feristol*” que relligà Roger de Pallars el 1478¹⁶, o els “*llibres grans*” que s’emmen- ten el 1499, 1518 i 1520¹⁷, tot i que és possible que fossin llibres de cant¹⁸.

Entre els llibres d’ús dels canon- ges emplaçats al cor del degà, tenim constància d’alguns breviaris¹⁹, algun

saltiri²⁰, a més d’un responsorial que Arnau Roger de Pallars relligà el 1477, i per al que el fuster Simó de Meià efectuà una post destinada a la cober- ta²¹. A part, ens consten alguns volums més dels que no coneixem el contin- gut, doncs únicament s’especifica que es tractava, per exemple, d’un “*libre qui sta davant los canonges del cor del dega*”²². Consta igualment un saltiri davant la cadira del degà, i algun breviari més²³.

al capituler nou la qual conpri del tireter entre compra e cossir e talar”, i un altre d’un sou per quatre alnes de veta per fer els giradors (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1480, fol. 3r). Seria el mateix llibre al que el 3 d’agost de 1484 li canvien els giradors, fent-los de seda (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1484, fol. 3v), i que caldria diferenciar de “*lo capituler vell del cor*” relligat el 27 de desembre del mateix any 1484 per Roger de Pallars (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1484, fol. 5r). Desconeixem igualment per a quin d’ells anava destinada l’alna “*de veta seda de grana per girados del oracioner e capitoler*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1498, fol. 3r), i les “*VI alnes de veta tregada de diverses colos per girados al oracioner e capitoler*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1999, fol. 3v). Tanmateix, del 1513 tenim una despesa de 61 sous i 5 diners “*per vetes de seda compra per al capituler*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 156v), i el 1517, un tal Palau cobrava una quantitat per fer, entre altres coses, els quaderns del capitulari, mentre Jeroni, mestre guanter, rebia 6 sous per una coberta vermella i uns giradors destinats al llibre en qüestió (*Ibidem*, fol. 90v). Per la seva part, mestre Mur cobrà l’any següent 2 sous i 3 diners “*per hunes registres que compra de seda per al capituler*” (*Ibidem*, fol. 77v). Suposem que es tracta del mateix volum pel que el relligador Miquel Exormat realitzaria el 1524 una coberta (*Ibidem*, fol. 6v). Segui com sigui, un d’ells devia estar a l’altar major, doncs documentem com l’escriptor i miniaturista francès Joan Gordó cobrà 51 sous per escriure i fer caplletres d’or “*en lo capituler com en lo legender e missal del altar mayor*” (vid. infra 137). Pel que fa al responser, el 1478 Roger de Pallars cobrà 18 sous per relligar “*hun responser del feristol maior quos per eo dedit e non Gueraudo Ferrer studentí*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 64v, any 1478). Abans, el 1461, s’havien satisfet “*an Roger tornador de libres XV sous per ligar hun responser e cinch sous VI diners per una pell de cervo fá tot... XX sous VI diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1461, fol. 3r), i dos anys després documentem un pagament de 18 sous “*an Roger lo Vell*” per relligar un responser (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 15r, any 1463). El 1514 el llibreter Miquel Exormat relligava, entre altres volums, “*lo responser gran que servex del primer dia del advent fins la vespra de pasqua*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 142v).

¹⁵ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1475, fol. 3r.

¹⁶ “*Item ponit in datis septem solidos quos solvit an Roger librater per complemento de XXV solidos per licando lo libre gros del feristol et fuerint sibi taxan dicti septem solidos*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 68r, any 1478).

¹⁷ “*Item ponit in datis XIII solidos VI denarios quos solvit domino Anthonio Mur sustentori per la filera et mans dels girados dels libres grans*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 189r, any 1499); “*Item conpri huna liura fillera per a fer girados a tots los libres grans y altres del cor costa VI sous la fillera y ana Franna per la veta dos sous costa tot... VIII sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 78r, any 1518); “*Item pagui a mestre Exormat per ligar hun libre gran del cor sexanta sous*” (*Ibidem*, fol. 54v, any 1520).

¹⁸ Són escadusseres les referències que posseïm relatives a reparacions de llibres de cant d’orgue. Del 1471 conser- vem una notícia en la que consta que “*lo libre de cant dorgue quod qui stave mal tractat*” i, per això, es decidí “*ensedar e adobar cartes ligar et metre apunts*” (Fité, Francesc (2003), op. cit., n. 131). Molt similar és una segona de 1498: “*Item ponit in datis XX solidos quos solvit Gabrieli Andres libraterio racione de ligar et reparar quendam librum cantus organi quod erat ruptum pro ut minutatim dedit in suis compotis*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 170v, any 1498).

¹⁹ Documentem una despesa de 1419 de 5 sous per “*fer II girados quisqu de dotze canins de fill de diverses colos per a dos breviarís del cor del dega*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 12v).

²⁰ En consta un que fou relligat el 1479 pel llibreter de Vic Joan Sallent: “*Item a dos de deembre pagui al nebot de mossen Salent per liguar hun saltiri del cor del degua... VI sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1479, fol. 4v).

²¹ “*Item ponit in datis sex solidos quos solvit an Arnau Roger ligador de libres per ligar lo responser de coro decani. Item ponit in datis tres solidos sex denarios quos solvit an Simo Meyra per una post de noguer per al dit libre*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 57r, any 1477). Segurament es tracta del mateix que fou relligat pel mateix llibreter el 1479, cobrant per la tasca 13 sous (“*Item pos en data aquells XIII sous los quals pagui a Roger per liguar hun responser per al cor del degua*”, ACL, *Compota Ornamentorum*, 1479, fol. 4r). No sabem si és el que relligava Miquel Exormat el 1514: “*Item faz data de LXXVIII sous he pagat a mestre Miquel Xormat ligador de libres per ligar lo responser gran que servex del primer dia del advent fins la vespra de pasqua e per ligar lo libre dels invitatorís*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 142v, any 1514).

²² “*Item a XV de setembre fiu ligar hun libre qui sta davant los canonges del cor del dega costa IIII sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5v).

²³ El 15 de gener de 1429 es va fer “*ligar altre saltiri del cor del dega qui sta davant lo dega costa IIII sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r). Pel que fa al breviari, sabem que el 1430 “*mestre Jaume ligador de libres*” va

Malauradament, no sabem on s'emplaçava exactament la cadira del bisbe, que tot i no esmentar-se en la documentació corresponent a la renovació del cor de cap al 1500, a diferència de les del degà i el cabiscol, tot sembla indicar que existia²⁴. És prou explícita una notícia del 15 de gener de 1429 en què es paguen 4 sous per relligar “*un saltiri qui sta prob la cadira del bisbe*”²⁵. En relació als llibres, a més, consta en diverses ocasions el denominat “*cor del bisbe*”, en principi, de difícil ubicació. El que sí sabem és que en ell estava la cadira del sotscabiscol o succentor, doncs una referència de 1419 parla d'un breviari “*qui sta davant lo sos cabiscol del cor del bisbe*”, que es relligava i s'enquadernava per un preu de 8 sous²⁶. Segurament, deu tractar-se del mateix breviari que el 1429 ens apareix davant la cadira d' “*en Valles succentor*”, que es va reparar,

relligar, i al que se li feren posts noves, amb “*doble cuberta de aluda verda e blanca*”, per 10 sous. Tanmateix, se'l clavà amb la seva corresponent cadena²⁷. El 1429 ens assabentem que el sotscabiscol Valles també tenia davant seu un saltiri que fou reparat²⁸. Un temps després, el 1456, consta la coberta de fusta que es feu al “*saltiri del sots cabiscol [del cor] del bisbe qui ere tot romput en moltes parts de les cartes*”. A més, se'l cobrí “*de sarzil*”²⁹. En relació a la ubicació d'aquest cor del bisbe, tenint present que el seient del sotscabiscol s'ubicava en ell, cal referenciar una notícia de 1429 on se'n menciona la “*caxa del sots cabiscol del cor del cabiscol*”³⁰, el que ens fa pensar que el cor del bisbe i el del cabiscol pogueren ser la mateixa cosa.

Al cor del precentor o cabiscol, consta l'existència d'un breviari ferial que es reparava el 1419³¹, i un saltiri

cobrar 6 sous i 6 diners “*(...) per ligar un breviari davant mossen lo dega*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1430, fol. 2r). Tanmateix, el 3 de març de 1457 es pagaren 2 sous i 1 diner per “*X claus de bolles de ferro que mes en lo breviari davant mossen lo dega*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1457, fol. 3r). Sembla que el 1469 els breviaris ja eren dos, a més d'un “*catholicon*”, doncs es paguen 43 sous “*an Roger de Pellas jove libreter per ligar lo catholicon e lo breviari maior e lo breviari petit del cor del dega*”. A part, el llibreter rebé 7 sous per una “*pell de nonat que compra per cobrir lo dit breviari maior e menor*”, i 2 sous per una aluda blanca per cobrir el “*catholicon*” esmentat (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1469, fol. 5v). Algun dels breviaris degué ser substituït el 1471, doncs s'anota en els comptes de l'ornamentaria una despesa de 7 sous del 4 de setembre per una nova pell de nonat “*per cobrir lo breviari sanctoral nou del cor del dega*”, i una de 9 sous per relligar-lo (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 38r, any 1471, referenciat per Fité, *Francesc* (2003), op. cit., n. 131). Cal referenciar també els 40 sous que el 1484 es paguen a Martí Joan d'Alcolea, marmessor de mossen Francisc Ramon, “*per raho de aquel breviari ques laxa al cor davant la cadira del dega*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1484, fol. 4v), o els 11 que cobrà el 1501 Roger de Pallars “*per avaries et manibus in quaternando breviarium sanctorale davant la cadira del dega*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 191v, any 1501).

²⁴ Si és que no es tractava de la mateixa del cabiscol que empraria temporalment. Per al cor vid. supra n. 6.

²⁵ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r. En idèntica data documentem una despesa de 8 diners pagada a “*maestre franchises per (...)hun cadeno al saltiri del bisbe per clavarlo*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 9v).

²⁶ “*Item fhu lliguar e cobrir daluda blava lo breviari qui sta davant lo sos cabiscol del cor del bisbe costa VII sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 8v).

²⁷ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r i 5v. Igualment, és possible que sigui el mateix que reparava un llibreter jueu el 1456: “*Item he fet coernar la meytat del breviari del cor del bisbe entre taules e cuyro verts, bollas e altres gorniments doni al jueu librer segons se mostra per alabara de mossen Garaça... XIII sous II diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1456, fol. 5r).

²⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r i 5v.

²⁹ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1456, fol. 8v. Amb aquest, o bé directament al saltiri que emprava el bisbe, caldrà relacionar el que, entre altres llibres, relligà Pau Roger de Pallars el 1471 (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 37v, any 1471, referenciat per Fité, *Francesc* (2003), op. cit., n. 131). El mateix podem dir del “*saltiri nou del cor del reverendo senyor bisbe*”, al que Miquel Exormat posava una aluda el 1524 (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 19v).

³⁰ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r.

³¹ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 9r. Podria tractar-se del mateix breviari que el 1455 es va fer clavar: “*lo breviari del cor del cabiscol quen falta un troç de cadena*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1455, fol. 4r). Fou relligat pel llibreter Roger de Pallars el 1460: “*Item pos en data huyt sous los quals pagui an Roger de Palas per lligar hun breviari del cor del cabiscol*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1460, fol. 5r). Ell mateix, el 2 de maig de 1473 cobrava 14 sous “*per licando librum dels invitatoris et breviarium cori domini precentoris*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 44r). Devia tractar-se del *Breviari Ilerdense*, que era l'emprat a tota la Diòcesi. A l'Arxiu Capitular de Lleida en

que relligava Roger de Pallars el 1474³². Més interessant és una notícia del 1483 que ens informa sobre l'existència d'una consuetada, de la *Pretiosa* i un capitulari³³. Per altra part, tenim constància d'alguna donació particular que contribuï a engrossir la nòmina de llibres del cor. En aquest sentit, destaca la feta per mossèn Ramon Rossell, que donà un saltiri al cor del cabiscol, cobert, lligat i enquadernat pel llibreter Roger de Pallars el 1483³⁴. Altres llibres d'ús individual que consten a la documentació, són el breviari que posseïa el sagristà, relligat per "Roger lo vell" el 1478³⁵, o el saltiri que consta davant la cadira del

cabiscol, per al que es documenten reparacions el 1419, 1424, 1429 i 1430³⁶.

Un altre àmbit on els llibres eren importants, com hem dit, era l'altar major. La documentació ens parla de diversos llibres emprats en la litúrgia que s'hi desenvolupava, destacant entre ells el missal. Una de les primeres referències sobre la confecció d'un missal per l'altar major data del 1392³⁷. Ja al segle XV, es documenten diverses reparacions, relligats, alguna enquadernació, l'afegiment de "*partidós*", pergamins i escriptures, i il·luminació de caplletres³⁸. A part, tenim constància en certs moments de l'existència, també a l'altar major, d'un

conservem el denominat *Roda 12*, del segon quart del segle XIV, procedent de Roda d'Isàvena (Planas, Josefina: "Breviari", a Planas, Josefina i Fité, Francesc (eds.): *Ars Sacra, Seu Nova de Lleida, Ajuntament de Lleida, Lleida, 2001*, pàg. 133-135), i el *Breviari Ilerdense* del 1451 (ms. 12) (Planas, Josefina "Breviari", a *Ibidem*, pàg. 145-147). Sainz de Baranda, cap al 1850, va poder veure un altre que es datava al segle XIII, cremat parcialment (Sainz de Baranda, Pedro: *España Sagrada, Real Academia de la Historia, Madrid, 1850*, tom. XLVII, pàg. IX). Al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal se'n serva algun més, de procedència incerta (Coll, Gaspar: "Breviari" i "Breviari Ilerdense", a *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Lleida, pàg. 205-207, cat. 449-450*).

³² "Item he pagat an Roger libreter vint e vuyt sous quatre diners per ligar los libres següents: (...) Mes per quatre sous sis diners per ligar lo saltiri del cor del cabiscol (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1474, fol. 3r).

³³ "Item he donats sis sous sis diners al predit mossen Anthoni Ramon per tres girados de seda e dos de cabrit que a comprat per la consuetada, la pretiosa e lo capitoler qui stant en lo cor del cabiscol ay albara" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1483, fol. 3r).

³⁴ "Primo a III de febrer e donat e pagat an Pau Roger de Pallas librer dotze sous per cobrir, ligar e quernar lo salmi de micer Ramon Rossell a donat a la seu al cor del cabiscol e ay albara dich... XII sous" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1483, fol. 3r). Documentem diverses reparacions relacionades amb ell. Primerament, un relligat efectuat el 1495 i que costà 23 sous i 11 diners (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 156r, any 1495), i una reparació de la coberta d'aluda el 1498 que costà 1 sou i 8 diners (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 169r, any 1498).

³⁵ "Item ponit in datis illos sex solidos quos solvit an Roger lo vell per manus domini Anthonii Ramon per licando unum breviarium omnium quod stat in cathedra del sacrista" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 68r, any 1478)

³⁶ "Item fiu liguar e metre peces en moltes cartes del saltiri qui sta davant la cadira del cabiscol ab aygua cuyta com fosen esquinades costa VII sous" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 8r). El 1424, sabem que "en lo saltire qui sta davant lo cabiscol" faltaven molts himnes, fent-los escriure a mestre Gallart. Varen ser "VII cartes" les que redactà, costant cadascuna 3 sous, comptant la feina i els pergamins. El dia 13 de juny es va pagar el relligat, que costà 4 sous (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1424, fol. 4r i 7r). El 1429 va ser relligat i se'l clavà amb la seva cadena (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r), mentre que l'any següent se'l tornà a relligar ("Item post mei regerssum feci quaternari salterium domini precentoris constitit V solidos", ACL, *Compota Ornamentorum*, 1430, fol. 3r).

³⁷ Fité, Francesc (2003), op. cit., n. 100. Tot i que no consta la procedència, i corresponent a l'època que analitzem, finals segle XV o inicis del XVI, conservem a l'Arxiu Capitular de Lleida algun missal que potser cal relacionar amb la Seu Vella, com per exemple, un que ens ha arribat incomplet, de grans dimensions i cobertes de fusta folrades de pergami, amb caplletres i una única miniatura amb la representació de la Resurrecció (Planas, Josefina (2001): "Liber missarum", a Planas, Josefina i Fité, Francesc (eds.): *Ars Sacra, Seu Nova de Lleida, Ajuntament de Lleida, Lleida, pàg. 149-150*).

³⁸ El 1458 el llibreter Roger de Pallars cobrava 5 sous per relligar-lo (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1458, fol. 4r). 15 sous es varen pagar el 1472 a "madona Catharina beguina per fer los partidós del misal del altar maior" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 40v, any 1472), mentre que el 7 de juliol de 1484 es satisfien 151 sous i 10 diners per "scriure e adobar lo misal maior" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1484, fol. 3v). Ja més endavant, el 1521, Miquel Exormat cobrava 12 sous per enquadernar-lo (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 42r). Sabem, a més, que el missal es recolzava sobre un petit coixí: "Item comprí un coixinet per obrar per tenir lo libre al altar maior quatre sous" (*Ibidem*, fol. 66r, any 1519). Més difícil és determinar si el missal nou que s'efectuà vers el 1499 és el de l'altar major. Documentem despeses pels pergamins (15 sous i 6 diners) i les cobertes (12 sous) (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1499, fol. 3v i 5r). Consta, a més, que el 1524 es guardava un missal a la sagristia: "Item fas data de deu sous pagui a mestre Exormat librer per la ligadura de un missal de la sacristia" (*Compota Ornamentorum*, anys 1503-1524, vol. 13, fol. 18v, any 1524).

epistoler, un evangeliari, un llegendar i un capitulari dels que també conservem notícies sobre reparacions³⁹.

La Capella Montcada, tot i ésser una fundació privada, era considerada la paròquia de la Seu Vella. En ella hi oficiava el capellà de Sant Pere, que era el vicari de la catedral, el qual s'encarregava de dir les misses matinals o de l'alba⁴⁰. D'aquí que es documenti el llibre de les misses matinals, que devia conservar-se allí⁴¹. Quant a les reparacions, el 21 de desembre de 1456 mestre Salvany rebia 18 sous "per certs oficis que ha escrits e notats en lo dit libre de la missa matinal", i Roger de Pallars l'enquadrava, cobrant 5 sous i 2 diners⁴². El 1471, Pau Roger de Pallars relligava, entre altres llibres, "lo oficiar dels fadrins de les misses matinals"⁴³. Ell mateix, el 1496, relligava "lo libre dels invitatoris et misse matutinalis", el que ens fa pensar en un volum on s'englobaven ambdós⁴⁴. Pel que fa al llibre dels invitatoris, era un volum on es recollien els diferents

invitatoris amb que s'iniciaven els oficis divins. El 1473 Roger de Pallars el relligava⁴⁵, operació que repetien els llibreters Gabriel Andres i Miquel Exornat el 1508 i 1514, respectivament⁴⁶.

Dos llibres dels més significatius de la catedral eren la consueteta i la *Pretiosa*. A la primera trobem descrit tot el ritual de la catedral. Pel que fa a la catedral de Lleida, n'hem conservat una del segle XIV (ACL, Roda 13), per a la que darrerament s'ha proposat el 1361 com a data d'execució⁴⁷. Una notícia de 1483 ens informa que es trobava al cor del precentor, junt a la *Pretiosa*⁴⁸. Al segle XV documentem nombroses reparacions efectuades al llibre. Primerament, sabem d'un pagament a mestre Pere el 1427 de 71 sous 6 diners per enquadrar diversos llibres del cor i per "adaptando consuetam"⁴⁹. Tres anys més tard, era clavada pel serraller⁵⁰. El 1453, la reparava el llibreter Roger de Pallars, constant algunes intervencions

³⁹ "Item pos en data sis sous los quals pagui an Roger de Palas per ligar hun pistoler e evangelister del altar major" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1460, fol. 5v). El 1485 Joan Gordó cobrava 51 sous per "scriptures e capletres de or fetes axi en lo capitular com en lo legender e missal del altar major" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1485, fol. 4v). Desconeixem si la notícia de 1488 que parla del relligat que Roger de Pallars feu a un epistoler es refereix a aquest de l'altar major (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 108r, any 1488). El 1493 es documenten diversos pagaments relacionats amb aquests volums: "Item ponit in datis XX solidos quos solvit an Roger librater qui ligavit hun evangelister, hun epistoler et unum missale per toto XX solidos" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 141r, any 1493); "Item ponit in datis XVI solidos quos solvit a na Mongaya per los girados per lo missal e evangelister et epistoler per toto... XVI solidos" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 136v, any 1493); "Item fas data de VII sous pagui per tres alnes de lenç per fer cobertes al missal, epistoler e evangelister les quals per mi compra mossen Johan Veya" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 157r).

⁴⁰ Fité, Francesc (2003), op. cit., pàg. 104.

⁴¹ El 1419 sabem que a la capella Montcada també hi havia un saltiri (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 9r).

⁴² ACL, *Compota Ornamentorum*, 1456, fol. 9r-9v.

⁴³ Fité, Francesc (2003), op. cit., n. 131. Deu tractar-se de "lo oficiar de les misses matinals" que relligava Miquel Exornat el 1519 (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 66r).

⁴⁴ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 160v, any 1496.

⁴⁵ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 44r, any 1473.

⁴⁶ "Item ponit in datis XXIII solidos quos solvit dictus sacrista libraterio per ligar lo libre de les misses matinals" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 233v any 1508); "Item faz data de LXXVIII sous he pagat a mestre Miquel Xornat ligador de llibres per ligar lo resposner gran que servex del primer dia del advent fins la vespra de pasqua e per ligar lo libre dels invitatoris" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 142v).

⁴⁷ Fité, Francesc (2003), op. cit., pàg. 110, n. 1, i altres al·lusions concretes dins l'estudi citat. Vegeu també Busqueta, J. J. (2003): "Consueteta, dominical, ferial i santoral de la catedral de Lleida", a Seu Vella. L'esplendor retrobada, Generalitat de Catalunya-Fundació "La Caixa", Barcelona, pàg. 359-360.

⁴⁸ "(...) a la consueteta et Pretiosa et sunt in coro precentoris" (vid. infra n. 52).

⁴⁹ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1427, fol. 4r.

⁵⁰ "Item doni al sarraler per clavar la consueteta en temps de mossen Marti Boix... VI diners" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1430, fol. 2r).

⁵¹ "Item he donat an Roger de Pallars per reformar la consueteta he adobar altres llibres he mes per una aluda vermela per a la dita consueteta... XXX sous VI diners" (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1453, fol. 4v); "Item per VIII tovalletes

més el 1455⁵¹. El 1483 es renovaren els giradors, i el 1488 foren folrades les posts amb seda⁵². Malauradament, no ens ha pervingut la consuetat que s'executà vers 1492-1493, de la que tenim coneixement a través de diverses referències relacionades amb la seva confecció i relligat⁵³. En relació encara a la consuetat, és força interessant una dada que creiem reflecteix el seu possible ús durant el desenvolupament de les festivitats litúrgiques de la catedral. Entre les despeses que s'anoten el 1456 en relació a la festivitat del *Corpus Christi*, en consta una destinada a “giradors a la consuetat”, el que prova que potser s'havien malmès durant la preparació dels actes⁵⁴.

La *Pretiosa* és la font bàsica pel coneixement dels aniversaris que es celebraven a la Seu per les ànimes dels difunts. Es tracta del típic obituari existent en tota església important, i que en segons quins indrets també es denominava *Capitulari*. A la catedral de Lleida actualment es serveixen tres manuscrits corresponents a obituaris, el més antic d'ells del segle XIV, i els altres dos ja del XVI, enquadrats amb coberta de

fusta folrada de pell⁵⁵. Com hem vist en parlar de la consuetat, es documenten diversos pagaments relacionats amb reparacions efectuades al còdex. El 1455 es renovaren els giradors i es feu alguna modificació a la coberta⁵⁶, operació la primera que es repetia el 1483, quan se l'esmenta al denominat “cor del precentor o cabiscol”⁵⁷. No tornem a trobar notícies d'aquest tipus fins el 1503, quan l'escriptor i miniaturista Joan Gordó cobrà 20 sous “*pretextu scribendi nou millas scripturas in libro de la pretiosa hoc est dels aniversaris per titulos ligar e per una aluda*”⁵⁸. La darrera notícia que podem aportar data de 1524, quan el llibreter Miquel Exormat cobrà 61 sous i 9 diners per relligar diversos volums, entre ells “*una pretiosa de porgami*”⁵⁹.

A part de tots els que hem anat enumerant, la documentació lleidatana ens parla d'altres llibres emprats en la litúrgia de l'església. És el cas dels processoners, entre ells el de difunts, que devia ser el mateix que apareix esmentat com “*lo libret de les oracions de les prosse[ss]ons dels aniversaris*”. El de la Seu Vella devia estar malmès el 1419, doncs en aquell any es documenta una despesa de tres sous

e girados de seda a la consuetat e pretiosa e procesonal de mans... V sous; “*Item dues aludes una per al capitoler e altra ala consuetat... IIII sous VI diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1455, fols. 7v-8r).

⁵² “(...) girados de seda e dos de cabrit per a la consuetat et Pretiosa et sunt in coro precentoris” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, any 1483, fol. 90r). El 1488 es pagaren cinc sous per seda que fou comprada a la muller d'Espunyat per enquadrar la consuetat, entre altres volums (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 113v (ref. Fité, Francisc (2003), op. cit., n. 131).

⁵³ “Mes pagui mossen Lorenç Forner cabiscol segons un memorial escrit de sa ma en diversos partits per comprar pargamins pera la consuetat que susfeta nova pera la esglesia” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1492, fol. 9r); “*Item ponit in datis XVII solidos quos solvit per ligar la consuetat nova*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 141v, any 1493).

⁵⁴ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1456, fol. 6r.

⁵⁵ A més, és una font valuosa per conèixer tant les capelles de la Seu i les seves respectives advocacions, així com tot el referent a la litúrgia funeral disposada pels fundadors dels aniversaris i dels beneficis o capellanies (Fité, Francisc (2003), op. cit., pàg. 99-100, n. 149). Sobre les Pretioses lleidatanes vegeu Castellón, Francisco (1991): “Litúrgia funeral en el claustro de la Seu Vella de Lleida”, a Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes, La Paeria, Lleida, pàg. 225-231; Idem (2002-2003): “Litúrgia funeral en la Seu Vella de Lleida”, a Seu Vella, 4, pàg. 445-530; Idem (2001): “La Pretiosa”, a Planas, Josefina i Fité, Francisc (eds.): *Ars Sacra*, Seu Nova de Lleida, Ajuntament de Lleida, Lleida, pàg. 148-149; Fité, Francisc (2001): “Ritual i cerimònia a la Seu Vella de Lleida: les devocions, aniversaris i fundacions”, a Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, Bellaterra, pàg. 375 i ss.; Balasch, Esther (2003): “La Pretiosa”, a Seu Vella. L'esplendor retrobada, Generalitat de Catalunya-Fundació “La Caixa”, Barcelona, pàg. 379-382.

⁵⁶ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1455, fols. 7v-8r.

⁵⁷ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1483, fol. 3r.

⁵⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 205r, any 1503.

⁵⁹ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 32r.

per fer-lo relligar i se n'encarregà un de nou⁶⁰. El 1455 se'n comprà un altre⁶¹. Relacionat igualment amb els tema dels difunts, el 1492 es varen satisfer 40 sous i 10 diners “*per un libre que feu de pergami per fer les absolucions dels difunts que no ni anc*”, mentre que el 1519 es pagaren 40 sous a Miquel Exormat “*per ligar lo oficiar de requiem*”⁶².

Tornant al 1419, es documenten diverses reparacions en el denominat “*proser antich*”. Es renovellà una de les posts de l'enquadració, se li afegí un gafet amb la corresponent corretja, a més d'un “*escudet*” i de relligar “*alguns sisterns desligats*”, tot per un preu de II sous⁶³. Igualment, era habitual que seus com la de Lleida comptessin amb un nombre variable d'antifoners. De finals del segle XV, o començaments del segle XVI, se'n conserva un a l'Arxiu Capitular de Lleida que tal vegada correspon a algun dels referenciats als *Compota* de la Seu Vella, amb cobertes de fusta i pell, tot i que amb reformes, la darrera del 1793⁶⁴.

Quant a les reparacions, el 1517 es pagava una quantitat al “*librater de la plaça de la Cadena*” per lligar “*lo libret de les antifones de la semana santa*”⁶⁵.

Pel que fa al lliçoner, el 25 de maig de 1419 es documenta un pagament de vuit sous per “*ligar hun leccioner on es la legenda del avent (...) ab una post nova ab scudet e gafet*”⁶⁶. Deu anys més tard, es reparava una post trencada de la coberta d'un lliçoner ferial “*qui es comença a pasca costa*”, pagant-se tres sous⁶⁷, mentre que el 1469, el llibreter Roger de Pallars cobrava 28 sous i 6 diners per relligar diversos volums, entre ells “*duobus lectionaris*”⁶⁸. Una referència de 1478 ens parla de la reparació del “*lectionari sanctoralis et capitularii*” que va dur a terme el frare Dídac Jerònim⁶⁹, i en una darrera de 1519 se'ns comenta que Miquel Exormat en va relligar un altre per 26 sous⁷⁰.

El llegender, de contingut hagiogràfic, rarament es destinava a la celebració de l'ofici, preferint-se el seu ús en àmbits com el de la meditació personal.

⁶⁰ “*Item fii scriure hun proresional per al ofici dels defuncts doni al scrivent VI pergamins a per carta VII diners fonch de scriptura LXVI cartes suma XXXVIII sous VI diners. Item costa de ligar e fornir IIII sous suma tot XLII sous VI diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 7r i 14r). El 23 de maig de 1429 es comprava “*hun proresional per a les procesons ab manament del seyor bisbe*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r). Un llibreter jueu cobrava 6 sous el 1456 “*per ligar posts, bolletes e tambe al libre de las professons dels aniversaris*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1456, fol. 7r.), que devia ser el mateix llibre que es relligava el 1464 per 18 diners (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1464, fol. 3r). El 1469 “*Paulo Rogero libraterio*” rebia 11 sous “*licando unum sermonarium et unum proresional*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 32r). Segurament cal identificar amb ell al “*Roger ligador de libres*” que el 14 de gener de 1478 cobra 6 sous per relligar un processoner (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 61r, any 1478). Ja a la següent centúria, el 1512 es paga al llibreter XV sous per lligar “*hun proresional y hun libre blanc de paper*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 174v). Miquel Exormat cobrava el 1516 65 sous i 6 diners per “*lo ligar dels proresioners nous per al cor e altres libres de comtes*” (*Ibidem*, fol. 105v), mentre que l'any següent es pagaven 8 sous al llibreter de la plaça de la Cadena (algun dels Roger de Pallars?) “*per ligar lo proresional que te la ma de argent e lo libret de les antifones de la semana santa*” (*Ibidem*, fol. 90v). El 1524, Miquel Exormat cobrava 61 sous i 9 diners per relligar diversos volums, un dels quals era l'esmentat “*libret de les oracions de les prosse[ss]ions dels aniversaris*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 32r).

⁶¹ “*Item comprí un proresional per mans den Burgera lo qual doni a Barquer ani albara... XII sous VI diners*”; “*Item de ornar lo dit proresional... IIII sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1455, fol. 7r).

⁶² ACL, *Compota Ornamentorum*, 1492, fol. 9r; ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 65r.

⁶³ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 10r.

⁶⁴ Vegeu Planas, Josefina: “Antifonari (?)”, a Planas, Josefina i Fité, Francesc (eds.): *Ars Sacra*, Seu Nova de Lleida, Ajuntament de Lleida, Lleida, 2001, pàg. 158-159; Balasch, Esther: “Antifoner”, a Seu Vella. L'esplendor retrobada, Generalitat de Catalunya-Fundació La Caixa, Lleida, 2004, pàg. 345-349.

⁶⁵ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 90v.

⁶⁶ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 15v.

⁶⁷ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5r. Desconeixem si es tracta del “*leccioner*” que relligava mestre Jaume l'any següent (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1430, fol. 2r).

⁶⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 27v, any 1469.

⁶⁹ *Ibidem*, fol. 61r, any 1478.

⁷⁰ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 66r.

A la Seu Vella tenim diverses notícies relacionades amb llibres d'aquest tipus, i d'elles es dedueix que existien diversos volums que es corresponien amb els mesos de l'any. Així, el 1494 es reparaven els llegenders que contenien “*la primera dominica del advent*” i l’“*officium omnium sanctorum*”⁷¹. Del 1511, consta que Miquel el llibreter cobrà 100 sous per enquadrar “*lo libre legender del mes de agost*”, i altres 100 per fer el propi amb “*lo libre de los mesos de setembre e octubre*”⁷². Una de les poques dades que poseïm en relació al passoner, ens informa que el 13 de març de l'any 1479 es van satisfer 102 sous “*per scribendo et notando lo passoner et nepoti dicti Sellent per licando dictum passoner*”⁷³.

Pel que fa als llibres que menys apareixen en la documentació, del 1469 tenim una notícia en que s'abona una quantitat a Pau Roger de Pallars per relligar un sermoner⁷⁴, essent aquesta l'única menció als *Compota*. L'oracional també apareix ben poc⁷⁵. El mateix podem dir del “*dominical de cant o sediu les humilies*” que reparà i enquadrà Roger de Pallars el 1468⁷⁶, de l’“*ordinari*

de bateiar” relligat per Miquel Exormat el 1519⁷⁷, o del “*libre servix per cantar les misses de les capelles*” igualment relligat per ell, el 1524⁷⁸. Pel que fa al llibre de les epístoles, el 1464 Roger de Pallars posava un parell de gafets en un⁷⁹, operació que repetia Arnau Roger de Pallars el 1477⁸⁰. El 1488, es renovava la coberta d'un altre, doncs es documenta una despesa de 5 sous per seda “*ad opus de la consueta, del evangelister et epistoler*”⁸¹.

Dins la documentació que hem treballat es localitzen ben poques referències a llibres emplaçats a la llibreria capitular o biblioteca, donat que, normalment, era el sagristà el que corria amb les despeses generades pel seu manteniment. La biblioteca estigué ubicada en un primer moment en un altell de la sagristia, darrera l'altar major, per passar a mitjans segle XV al vell edifici de la Canonja, en l'antiga Degania, darrera la capella de Santa Maria la Vella, al primer pis⁸².

Pel que fa a l'aparença física dels llibres, els fulls eren de pergamí i les cobertes de fusta, recobertes d'aluda blanca o d'un altre color, amb pell de

⁷¹ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 149v, any 1494.

⁷² ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 191v. A més, sabem que vers 1513 l'escrivà Bartomeu Fullater en feu un de nou, que fou relligat per mestre Exormat, que cobrà 24 sous per la tasca (*Ibidem*, fol. 156r).

⁷³ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 72r, any 1479.

⁷⁴ *Ibidem*, fol. 32r, any 1469.

⁷⁵ “*Item per l'alna de veta seda de grana per girados del oracioner e capitoler...III diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1498, fol. 3r); “*Item fiu comprar VI alnes de veta tregada de diverses colos per girados al oracioner e capitoler II sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1499, fol. 3v); “*Item pagui a Roger librer per posts, aludes e liguar un libre oracioner del cor XII sous tinch albara*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, fol. 7r, 1503).

⁷⁶ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 24v, any 1468.

⁷⁷ “*Item pagui a mestre Miquel Exormat ligador de llibres per ligar un saltiri del cor y lo ordinari de bateiar vintidos sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 65v).

⁷⁸ *Ibidem*, fol. 19v.

⁷⁹ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 17v, any 1464.

⁸⁰ *Ibidem*, fol. 56v, any 1477.

⁸¹ *Ibidem*, fol. 113v, any 1488.

⁸² Fité, Francesc (2003), op. cit., pàg. 109-110. Segons un document que publica Lladonosa, poc després de construir-se la nova llibreria capitular s'hi comptabilitzen cent volums (Lladonosa, Josep (1970): L'Estudi General de Lleida del 1430 al 1524, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pàg. 69, n. 47). Per als manuscrits que encara pogué veure Villanueva a l'Arxiu Capitular veugué Puig i Ferrreté, Ignasi M^a i Giner Molina, M^a Assumpta (1998): Index codicològic del <Viaje Literario de Jaume Villanueva, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pàg. 68-69 i 160-161. A les notícies conegudes, cal afegir una del 1517 en què s'esmenta “*hun <del Catolico> lo qual esta en la libreria*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 90v). És possible que es guardés a la llibreria la “*biblia partida de cinch volums*” que relligà el llibreter Arnau Roger de Pallars el 1459, cobrant per la feina 65 sous (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1459, fol. 7v).

cérvol o folrades amb tela de seda o sargil⁸³. A més, podien ornamentar-se amb “*bolles de ferro*”, una mena de claus de forja⁸⁴. Habitualment se’ls incorporaven corretges i gafets per tancar-los, així com “*giradors*” per passar i marcar els fulls⁸⁵, teixits amb fils de seda, de cuir o aluda⁸⁶, i alguns cops de fusta⁸⁷. Per qüestions de seguretat tenien afegides cadenes, amb les que es fixaven als diferents seients i a les taules de la llibreria capitular⁸⁸.

En relació als llibreters⁸⁹, la tasca més comuna que documentem és la de relligar i enquadrar, o la reparació de les cobertes, tant en els litúrgics, com en els guardats a la biblioteca i a l’arxiu⁹⁰. Cal afegir que les tasques auxiliars, com la preparació de les posts, de les pells o aluda, dels pergamins, i les peces de forja, corrien a càrrec dels distints artesans qualificats. En aquest sentit, podem avançar que les cobertes de fusta dels llibres –*posts* o *fusts*–, normalment

⁸³ El sargil era una roba de llana poc dessuardada, amb lligat de plana que es feia servir també per a fer davantals. Roba d’ordit de cotó prim i trama llana, gruixuda. En castellà es coneix com “sayal o albornoz” –vegeu Alcover, Antoni M^a i Moll, Francesc de B. (1983): Diccionari català-valencià-balear, Palma, vol. 9, pàg. 755. Per exemple, conservem una notícia del 9 de febrer de 1446 en què el llibreter Arnau Roger de Pallars cobrà 8 sous i 1 diner “*per dos libros que ha tornats e una coberta de sorzill*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1446, fol. 3r). El 1461 es satisfien 3 sous i 3 diners a mossen Garoça “*per duabus vernis sive alnes de sargil per duabus salteris cooperiendis ad rationem XX denarios per alna*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 8r, any 1461). Pel que fa a la pell de cérvol, el mateix any es pagaven 5 sous i 2 diners a Garoça per una “*que feu adobar per obs de ligar hun libre*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1461, fol. 3r).

⁸⁴ “*Item a III de mars doni a mossen Garoça per X claus de bolles de ferro que mes en lo breviari devant mossen lo dega costa II sous I diner*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1457, fol. 3r).

⁸⁵ En la documentació es fa esment també de “*guardes*” i de cordons que es possible que es refereixin als giradors, o en tot cas amb quelcom relacionat amb l’enquadració dels llibres. Així, consta el 1464, “*Item ponit in datis viginti denarios per XXXXIII alnis de veta blanca streta quam emit a botigia den Grasset ad oppus de guardes de libres*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 17r, any 1464); i el 1422, “*Item per tres alnis de veta de seda per faciendos cordons libris... IX denarios; Item per medio argencio fili auri et seda et per manibus illius qui fecit [?] nos dictis cordonibus... I solido*”; “*Item magistro Francisco Comes de tribus filibus quas posuit in aliquibus libris... I solido VI denarios*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1422, fol. 2r).

⁸⁶ Així, el 1419 tenim una despesa de 3 sous per la compra de tres onzes de fil de diversos colors per fer giradors (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 12v). Més endavant, el 1449 mossen Garoça cobrà una quantitat “*per dues aludes ha cubertes a dos breviaris e girados*”, i el mateix any, es comprava a la botiga d’en Soler “*una onza de seda faent per girados al missal*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1449, fols. 3r). El 1478, es va satisfer 1 sou i 6 diners “*per girados de cuyro de cervo quod emit a domino Arnaldo de la Borda per libris del cor*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 69v).

⁸⁷ “*Item doni ha hun torner per fer hun fust ha hun girador del brevari... VI diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1449, fols. 5r).

⁸⁸ El 1419 es documenta una despesa de dos sous per “*clavar les cadenes de alguns libres qui eren alguns desclaus e recosir en alguns libres del cor*”, i una de vuit diners que es paguen a “*maestre franchises per l’adob de la metricola de sent Miquel e hun cadeno al saltiri del bisbe per clavarlo*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, any 1419, fol. 7r i 9v). El 1427 es reparava “*unam catenam ferri per quadam libro ymnorum*”, costant 10 sous (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1427, fol. 4r). El 1429 l’ornamentador de la Seu va fer “*clavar tres llibres ab ses cadenes ço es lo saltiri del feristol, lo brevari qui sta davant en Vales sots cabiscol*”, operació que costà sis diners (ACL, *Compota Ornamentorum*, any 1429, fol. 5r). L’any següent, mestre Jaume cobrava 1 sou 6 diners per “*per adobar una cadena e metre una aluda*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1430, fol. 2r). Uns anys més tard, el 1450, el “*coernador*” Roger de Pallars cobrà 17 sous per “*dos libres que coerna e certes cadenes que hi feu*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, any 1450, fol. 3v). El 1455 s’anotà una despesa d’un sou i sis diners “*per fer clavar lo brevari del cor del cabiscol quen falia un troç de cadena*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1455, fol. 4r). Pel que fa a la llibreria, el 1466 es documenta una despesa de 10 sous “*quod solvit per cadenes per libreria*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 22v).

⁸⁹ Les tasques que duien a terme eren força diverses. Es dedicaven a la venda de paper i pergami, així com dels estris o eines que servien per escriure, com plomes, tinta, etc. A part, l’ocupació principal era la de relligat dels volums. La denominació “*libreter*” feia referència a cadascuna d’aquestes activitats, però no tots les exercien al complet (Hernando Delgado, Josep (1994), op. cit., pàg. 270).

⁹⁰ El 30 de setembre de 1547, el llibreter Miquel Exormat cobra 192 sous per 35 llibres que executà destinats a l’arxiu: “*Die ultima dicti mensis fuit expeditum mandatum per magistro cantus de die VII octobris M D XXXXVII fuerunt expedita mandata pro cantibus [?] infrascriptis [?] quatenus solverent magistro Michaeli Exornat libratario quantitates infrascriptas sibi debitas pro precio XXXV librorum quos ipse fecit de mandato reverendi domini canonici Olzinelles pro archiepis ecclesie ilerdense pro papiro videlicet et pergamenis ac ligaturis (...) elemosina CXX solidos; aniversariorum XXXXVIII; operis XXXIII... [total] CLXXXVII solidos* (ACL, *Inventaris*, 1, Estanteria 4, 1522 i ss. “*Regestrum in quo mandata sunt descripta que expedita fuerunt in anno M D XXII*”, fol. 39v).

eren confeccionades per fusters⁹¹, assumint el llibreter el seu relligat i folrat, així com el clavetejat⁹². Emperò, algun cop, dita tasca la realitzava un torner⁹³, o inclús, per notícies que ens apareixen, una dona, un escolà, un frare, i, àdhuc, el bidell de la Seu⁹⁴.

Entre la nòmina de llibreters que es relacionen al segle XV a la ciutat de Lleida cal destacar primerament la nissaga dels Roger de Pallars, formada per Arnau i Pau⁹⁵, que tenien el seu establiment i residència a la plaça de la Cadena, afrontant amb la casa de Pere Anrich, adquirida pel canonge Blasi Guiu el 1495⁹⁶. A partir de les dades que posseïm, no és sempre fàcil distin-

gir a qui dels membres de la nissaga es refereixen els documents, doncs la seva activitat es solapa en el temps i hi ha moments en què consten esmentats amb idèntic nom, “Roger de Pallars” o simplement “Roger”. Emperò, en ocasions es matisa i es menciona a “Roger lo vell” (1463 i 1478)⁹⁷, o “Roger de Pallars jove” (1469)⁹⁸. Sigui com sigui, sembla que la nissaga s’inicià amb Arnau Roger de Pallars, les primeres mencions del qual apareixen el 1444 i 1446⁹⁹. Tot i que durant els anys següents continuà constant un “Roger de Pallars”, fins el 1477 no tornem a trobar un document on s’esmenti explícitament a Arnau Roger de Pallars¹⁰⁰. El seu fill fou Pau

⁹¹ El 1449 es paguen 6 diners a un torner “per fer hun fust ha hun girador del breviari” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1449, fol. 5r). Per la seva part, el 1477 el fuster Simó Meyà rebia 6 diners per una post de noguer per al resposner del cor del degà. El llibre havia estat relligat per Arnau Roger de Pallars, cobrant per la tasca 6 sous (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1477, fol. 57r).

⁹² Relligar i enquadrar els llibres requeria ofici, doncs s’havien de cosir i fixar el conjunt dels fulls o quaderns a les posts. Aquestes es folraven per deixar cobert el procés. En algun document s’endevina aquesta tasca: “Item fiu recosir alguns cuerns en lo saltiri qui sta davant en Valles mestre, peces en alguns e cartes squinçades ab engrut o aygua cuyta costa II sous” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1429, fol. 5v).

⁹³ El 1427 es paga “al tornador per I alna de sargil que mes en I libre e per clavar I altre... II sous IIII diners” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1427, fol. 7r).

⁹⁴ “Item doni a maestre Francesch lo bedell III sous per sis gafets que mis en alguns libres del cor e recosir querns en alguns libres” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 14r); “Item ponit in datis quinque solidos quos solvit a madona Catharina beguina per fer los partidos del misal del altar maior” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 40v, any 1472); “Primo ponit in datis illos viginti solidos quos decima ianuari de anno LXXVII solvit fratri Didaco Jeronim per reparacione lectionari sanctoralis et capitularii” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 61r, any 1478); “Item pagui a mossen Lorench lo escola per ligar lo pistoler y per lo cuyro que compra... XIII sous I diner” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 79r, any 1518).

⁹⁵ La transmissió de l’ofici de pares a fills era habitual entre els llibreters. Així es documenta per al cas barceloní, el millor estudiat fins ara (Hernando Delgado, Josep (1994), op. cit., pàg. 270).

⁹⁶ ACL, *Protocols*, Notari Joan d’Alcolea, any 1495, fol. 21v, document del 16-3-1495. Tal vegada, cal identificar amb la seva casa la del “librater de la plaça de la Cadena” esmentada el 1517 (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 90v). La plaça de la Cadena es trobava al peu del barri de la Çuda, ben a prop d’on eren els edificis de l’Estudi General. Des del segle XIV molts professors i estudiants residien en l’extrem de la via que anava de la plaça fins el Pla dels Gramàtics (Lladonosa, Josep (1970): Las calles y plazas de Lérida a través de su historia, Artes Gráficas Ilerda, Lleida, vol. II, pàg. 200 i ss.). Era, per tant, el lloc idoni per instal·lar un negoci dedicat al món del llibre. En ella, també hi residiren els Ferrer, l’afamada nissaga de pintors lleidatans (Serra Ràfols, Elies (1927): “Pintors a la Lleida del segle XV”, a Vida Lleidatana, 39, pàg. 350-352; Lladonosa, Josep (1961): Las Calles y plazas de Lérida a través de la historia, P. Guimet, Lleida, vol. I, pàg. 156-158; Berlabé, Carmen i Fité, Francesc (1994): “El misteri de la Colometa a la Lleida del segle XV”, a Busqueta, J. J. i Balasch, Esther (eds.): Manuel de Montsuar, Degà de Lleida i President de la Generalitat de Catalunya (societat, política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV), Amics de la Seu Vella, Lleida, pàg. 109).

⁹⁷ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1463, fol. 1v; ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 68r, any 1478.

⁹⁸ *Ibidem*, fol. 30v, any 1469.

⁹⁹ “Item pos que doni a Arnau Roger lligador de llibres XXXXV sous per rao de VI llibres que mossen Barques li ha fet lliguar del cor següons apar per son albara” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1444, fol. 3v). Per a la notícia de 1446 vid. supra n. 83. L’únic que fins ara se sabia d’ell ve donat per una notícia en la que apareix involucrat en un procés de “coltellades” –ganivetades– el 24 de setembre de 1476 (Lladonosa, Josep: L’Estudi..., op. cit., 1970, pàg. 72; Idem (1972): Història de Lleida, F. Camps Calmet, Tàrrrega, vol. II, pàg. 35).

¹⁰⁰ A part d’aparèixer en aquell any realitzant diverses tasques a la Seu Vella (vid. supra n. 21), consta com a testimoni en una època Arnau Roger de Pallars, llibreter (ACL, *Protocols*, not. Joan d’Alcolea, caixa 1470-1479/1510-1516, vol. any 1477, fol. 8v).

Roger de Pallars, a qui hem documentat profusament entre 1464 i 1509¹⁰¹.

Abans, emperò, consten com a llibrers actius a Lleida, Francesc Comes, el 1422¹⁰², un tal “*mestre Pere*” el 1427¹⁰³, i un “*mestre Jacme ligador de llibres*” el 1430¹⁰⁴. Tanmateix, documentem el 1456 un llibreter jueu del que es desconeix el nom¹⁰⁵. A finals del segle XV, a l’ombra de Pau Roger de Pallars, trobem a Joan Sallent, a qui documentem entre 1479 i 1490. Oriünd de la vila de Rupit, diòcesi de Vic, el 1488 va no-

menar procurador seu, entre altres, a Miquel Sallent, presbíter de Lleida¹⁰⁶. Tal com es diu en algun document, era nebot de mossèn Antoni Sallent, canonge ornamentar de la Seu Vella durant un període de temps, i d’aquí la seva crida per treballar a Lleida¹⁰⁷. També entre els destacats cal referenciar al sagristà-llibreter Gabriel Andrés (doc. 1498-1510)¹⁰⁸. Altres llibrers que ens apareixen són Joan Guerret (1485)¹⁰⁹, Joan del Pi (1486), Joan de Sant Jordi (1486), Joan de Sant Martí (1486)¹¹⁰, Guillem Ferrer

¹⁰¹ El 1464 se’l documenta relligant un saltiri del cor, i posant gafets en un breviarí i en un epistoler, també del cor (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 17v i 30v, any 1464). Al fogatge de Lleida de 1491 apareix com habitant a la parròquia de Sant Llorenç (Bertran, Prim (1980): “Notes de demografia y onomàstica lleidatanes de finals de l’Edat Mitjana. El fogatge del 1491”, a Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia, núm. 1, pàg. 161). Un dels seus darrers esments a la documentació lleidatana data del 7 de març de 1505, quan consta com a testimoni en un acte de venda (ACL, *Protocols*, not. Joan Polo, vol. anys 1504-1508, fol. 190v). Per al document de 1509 vegeu Lladonosa, Josep: L’Estudi..., op. cit., 1970, pàg. 112, notícia que ens situa el seu establiment al carrer Major.

¹⁰² “*Item magistro Francisco Comes per una catena et aliis reparacionibus aliquorum librorum... III solidos VI denarios*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1422, fol. 2r). És possible que es tracti de Francesc Comes, bidell de l’Estudi General. Lladonosa documenta que la seva muller posseïa un alberg prop del carrer de la “*Juheria*”, a la parròquia de Sant Andreu (Lladonosa, Josep (1970), op. cit., pàg. 204 i 248).

¹⁰³ Vid. supra n. 49.

¹⁰⁴ ACL, *Compota Ornamentorum*, 1430, fol. 2r.

¹⁰⁵ Vid. supra n. 27. De llibrers jueus a Lleida en documentem des del segle XIV, quan el call jueu era realment important, i consta que en els seus establiments s’hi confeccionaren llibres importants. Un d’ells pogué ser el famós Haggadah d’Or de la *British Library* de Londres (Ms. add. 27.210) –vegeu Español, Francesca (1991), op. cit., pàg. 199, nota 205. Trenchs Ódena fa esment en aquest sentit dels germans Dolçet i Josep, de la família jueva dels Amelante, documentats des del 1328, vinculats a l’Estudi General com a enquadernadors. Sobre el primer hi ha una resolució de Pere III, als registres de Cancelleria del 1352, manant es resolguin les diferències existents amb els estudiants, tot fent esment de “*Dulcius Amelante, judeus civitatis Ilerde, exercendo artis religandi libris*”. Tot porta a pensar que va rebre encàrrecs de l’infant Joan, doncs en els mateixos registres consta rebent una compensació dos anys després. Cal també fer esment, l’any 1383, del “*ligador de llibres de la ciutat de Leyda*” Bonjueu Aviulacen, que relligà quatre llibres per a la cort i va rebre del tresorer 5 florins d’or. També consta una deixa de llibres a l’estudi fundat a Tortosa pel jueu de Lleida Jucef Cohen, l’11 de juny de 1328 (Trenchs Ódena, J. (1991), op. cit., pàg. 134 i 141). Sabem, a més, que a la Cuirassa, on Lladonosa afirma que hi havia el call jueu, s’hi trobava el carrer dels “*Pergaminers i Assahonadors*” que s’agremiaren el 1382, dels que ens consten Pera, Vhim, Amocatl, Maguer ab Maraval, entre altres. El carrer anava des de l’extrem superior de la Cuirassa fins la plaça de la Cuirassola, a l’actual zona on acaben les escales de la Costa del Jan, al carrer Major. Els jueus, per aquelles dates, tenien molta presència en el negoci de la pell (Lladonosa, Josep (1970), op. cit., pàg. 273-274 i 278).

¹⁰⁶ ACL, *Protocols*, notari Joan d’Alcolea, vol. any 1488, fol. 76r, doc. de 8-9-1488.

¹⁰⁷ Vid. supra n. 20: “*Item doni all nebot de mosen Sellent cinquanta he hum sou he dos dines per serts llibres he obres qui ell a fetes en lo cor seguons en son memorial e confessio es mes larguament continuat*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1488, fol. 6v).

¹⁰⁸ Vid. supra n. 18 i 46. “*Item solvit magistro Gabrieli libraterio per ligar dos llibres del cor XXIII solidos*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 239r, any 1508). Una referència de 1509 cal relacionar-la amb ell, o bé amb Miquel Exorimat, un altre llibreter que assolirà protagonisme a partir d’aquell moment: “*Item pos en data quaranta set sous he pagat al librere per aquarnar deu peces de llibres*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 221v); “*Item pagui a mestre Gabriel librater per ligar dos llibres del cor hum ducat dich XXIII sous ay albara*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 205r, any 1510).

¹⁰⁹ L’única notícia que posseïm d’ell la publicà en el seu dia el Sr. Lladonosa i, entre altres coses, ens ofereix l’emplaçament del seu obrador. El 16 d’abril de 1485, mentre cosia un llibre a la seva taula de la “*carrerria d’en Babot*” (baixada que anava des de la Plaça de la Cadena al carrer actual del Rosari), va ser testimoni d’una agressió a un mossèn per part d’un grup d’estudiants que eixien del taller del pintor Mateu Ferrer (Lladonosa, Josep: Las calles y plazas..., 1970, op. cit., pàg. 35; Idem: L’Estudi..., op. cit., 1970, pàg. 72, 102 i 175-176, doc. 76). El seu darrer esment a la documentació lleidatana està relacionat amb un pagament de 25 sous de finals d’agost “*per adobs del test*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1490, fol. 7r). Per al “*test*” vegeu Fité, Francesc (2003), op. cit., n. 100.

¹¹⁰ Joan del Pi és un llibreter-estacionari de l’Estudi General, mentre que els altres són esmentats per Lladonosa com a llibrers (Lladonosa, Josep: L’Estudi..., op. cit., 1970, pàg. 70-72, 109 i 114). Lladonosa, talment, documenta el 1503 un llibreter de nom desconegut amb establiment al Peu del Romeu (Ibidem, pàg. 71).

(1498)¹¹¹, Pere Corder (1502)¹¹², i Joan Pla (doc. 1506-1518)¹¹³. Finalment hem de fer esment de Miquel Exormat (doc. 1493-1547), el més documentat després de la nissaga dels Roger de Pallars. Una notícia del 29 d'octubre de 1493 publicada en data recent, ens parla del seu aprenentatge de l'ofici a Barcelona¹¹⁴. De retorn a Lleida, habitava a la parròquia de sant Andreu¹¹⁵. El seu darrer esment a la documentació lleidatana està relacionat amb un pagament efectuat en relació a 35 llibres destinats a l'arxiu que havia fet i relligat¹¹⁶.

Uns altres artesans que esdevenien importants en el procés d'execució d'un llibre eren els il·luminadors o miniaturistes, encara que la seva intervenció no s'atesta en tots els casos. Quan l'obra encarregada requeria de decoració complementària, s'acostumava a ornar els fulls inicials i les caplletres, tot i que alguns cops s'afegien il·lustracions encapçalant els diferents apartats o capítols, tal com es constata als llibres dels Usatges produïts a Lleida al segle XIV, que solen portar adjuntes les "*Consuetudines ilerdenses*"¹¹⁷. Malauradament, no ens consta docu-

mentalment una labor destacada dels miniaturistes en la producció lleidatana, llevat d'algunes excepcions. Pel segle XIV, les notícies sobre il·luminadors són minses. En tenim sobretot de la primera meitat. Establert a Lleida consta un Guillem Bernat que el 1353 es documenta havent finalitzat unes miniatures d'un llibre del noble Bernat de Cabrera. El 1370 residia en una casa que tenia llogada a Bernat Despens, apareixent com a "*illuminatoris civitatis Ilerde*"¹¹⁸. Consta així mateix, un tal mestre Joan "*scriptoris et iluminatoris*", entorn al 1348, identificat per la Dra. Español amb l'autor del Breviari d'Amor executat a Lleida, avui a la Biblioteca Nacional de Rússia¹¹⁹. S'ha parlat de la presència de miniaturistes anglesos a la ciutat, amb els qui s'ha relacionat el primer il·lustrador dels Usatges de la Paeria de Lleida, una de les mans dels Usatges guardats a la Biblioteca Vaticana i un dels miniaturistes dels Usatges conservats a la Biblioteca Nacional de París. A la vegada, una de les mans que apareixen al còdex del Vaticà s'ha relacionat amb una altra del Haggadah d'Or de la *British Library*, de possible ascendència

¹¹¹ "*Item ponit in datis LIII solidos IIII denarios quos solvit an Guillem Ferrer librater qui ligavit libros secundum aparet in memoriali per eum facto*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 169r, any 1498).

¹¹² Era un llibreter que el 1502 apareix documentat com a estacionari de l'Estudi General de Lleida (Lladonosa, Josep: L'Estudi..., op. cit., 1970, pàg. 72 i 100).

¹¹³ Constant com a llibreter de Lleida, el 1506 apareix com a testimoni en dos documents relacionats amb Pere Polo, fuster de Lleida, i la seva dona Caterina (ACL, *Protocols*, notari Joan Polo, vol. anys 1504-1508, fols. 417r i v). Pel que fa a la notícia de 1518: "*Item pagui a mestre Johan Pla librater per pagamins faltaren per a dar compliment als llibres majos mes avant del compte dells escriptos costaren... XXV sous VI diners*" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 77r).

¹¹⁴ Hernando i Delgado, Josep (2002), op. cit., pàg. 512-513, doc. 205.

¹¹⁵ Així consta en un acte de pagament de 76 lliures que es feu a Miquel Montagut, mestre de cases, pels treballs executats a l'església de Sant Andreu de Lleida (ACL, *Protocols*, notari Joan d'Alcolea, caixa 1470-1479/1510-1516, lligall anys 1510-1516, vol. any 1516, fols. 6v-7v).

¹¹⁶ Vid. supra n. 90.

¹¹⁷ Sobre els llibres jurídics il·luminats vegeu Coll i Rosell, Gaspar: *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels Usatges i Constitucions de Catalunya i del Decret de Gracià 1300-1350*, Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995. Les "*Consuetudines ilerdenses*" solien incorporar-se a manuscrits de naturalesa diversa. Per exemple, en un inventari relacionat amb el bisbe Arnau Cescomes (1334-1346) consten un breviari dominical i un breviari santoral que les duïen incorporades. Tanmateix, en un inventari dels llibres que posseïa el bisbe Jaume Sitjó consten dos quaderns de les "*Constitucions de Leyda*" (Trenchs Òdena, J. (1991), op. cit., pàg. 135).

¹¹⁸ Vegeu Trenchs Òdena, Josep (1991), op. cit., pàg. 133-134. Aquest mateix autor ens cerciora que la nissaga dels Despens foren durant temps els estacioners de l'Estudi General de Lleida, que tenia l'establiment "*iuxta ecclesiam beati Martini*". Es documenten el 1300 i a partir del 1326. Cal dir que l'estacioner vetllava per la correcció i revisió dels llibres de text, així com pel préstec i venda de les pècies als estudiants per un preu convingut.

¹¹⁹ Vid. supra n. 4. Un recull d'aquestes notícies a Trenchs Òdena, Josep (1991), op. cit., pàg. 133-145.

lleidatana¹²⁰. Tot i així, dins el que coneixem, com a il·luminador de més relleu destaca l'anònim "Mestre de l'Escrivà", que ornà l'esmentat llibre dels Usatges de la Paeria, en la seva segona fase¹²¹. Cal recordar que s'encarregà de la decoració d'un llibre adquirit per la Paeria, ja il·luminat, que havia pertangut a Ot de Montcada el vell o al seu germà Gastó, que fou bisbe d'Osca. La seva tasca consistí en pintar les ensenyes de Lleida per sobre de les moncadines i afegir nous ornaments als marges de molts dels fulls¹²².

Ja al segle XV, la figura més reeixida, sense cap mena de dubte, és Rafael Destorrents, dit *Gregori*, considerat un dels difusors del Gòtic Internacional a la Corona d'Aragó¹²³. És precisament el primer que

documentem. Se sabia que havia estat beneficiat de la Seu Vella, però recentment s'ha pogut perfilar l'abast real de la seva estada a la ciutat i les tasques artístiques desenvolupades, entre elles la col·laboració amb Bernat Martorell en el policromat del retaule major de la Seu Vella, dut a terme entre 1441 i 1442¹²⁴. El conjunt de dades conegudes ens cercioren de la forta vinculació d'aquest artista amb Lleida, on residí un bon grapat d'anys. Avui, ampliem el conegut amb algun document més, com per exemple, un reconeixement de deutes que atorgà el 1437 a favor d'un altre beneficiat de la Seu lleidatana apel·lat Antoni¹²⁵. Cal dir que fins ara no constava que hagués treballat a la ciutat com a miniaturista¹²⁶. Pot aportar llum sobre la

¹²⁰ Aquests miniaturistes documentats a Lleida al s. XIV s'han posat en relació amb les obres anònimes contemporànies citades (Español, Francesca (1991), op. cit., pàg. 198-199, n. 205; Español, Francesca (2002), op. cit., pàg. 174-177). Amb el responsable del primer taller que ornà els Usatges de la Paeria s'ha relacionat, per una banda, uns dels il·luminadors dels Usatges conservats a París (Usatges i Constitucions de Catalunya, Biblioteca Nacional de París, ms. lat. 4670, vegeu Avril, F. et alii (1982): *Manuscrits enluminés de la Peninsule Ibérique*, *Bibliothèque Nationale*, París, n. cat. 105, pàg. 90-91), i un dels que intervenen als Usatges del Vaticà (Usatges i Constitucions de Catalunya, Biblioteca Vaticana, ms. Ot. Cat., 3058, ref. Bohigas, P. (1965): *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, *Asociación de Bibliófilos de Barcelona*, Barcelona, vol. I, pàg. 50-51; Pijoan, Josep (1914): "Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana", a *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Arqueología e Historia de Roma*, vol. II, pàg. 4-8). De ma diferent semblen els Usatges conservats a l'Arxiu Capítular de la Seu lleidatana (Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida, Arxiu Capítular de Lleida, ms. 3; Alcoy, Rosa (1991): "Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida", a *La Seu Vella de Lleida*. La catedral, els promotors, els artistes (s. XIII a s. XV), Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, pàg. 59-61), i les "*Constituciones Capituli Sedis Ilerdensis*" de la Biblioteca de Catalunya (ms. 371, Idem (1991): "*Constitutiones Capituli Sedis Ylerdensis*", a *Ibidem*, pàg. 62-63).

¹²¹ Alcoy, Rosa (1988): "El mestre de l'Escrivà dels Usatges de Lleida i la cultura pisana al primer Trescents", a *Quaderns d'Estudis Medievals*, vol. 4, núm. 23-24, pàg. 120-141.

¹²² Español, Francesca (1991), op. cit., pàg. 199, n. 205; Alcoy, Rosa (1990): *Pintures del gòtic a Lleida*, *Col·legi d'Aparelladors i Enginyers Tècnics de Lleida*, Lleida, pàg. 45-88; Idem (1991): "La pintura a la Seu Vella de Lleida, de l'italianisme al gòtic internacional", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Actes, La Paeria, Lleida, pàg. 122-123; Planas, Josefina (1997): "Els usatges de la Paeria i les propostes artístiques lleidatanes al segon quart del s. XIV", a *Usatges i Constitucions de Catalunya*. Lleida, segle XIV, Ajuntament de Lleida, Lleida.

¹²³ Planas, Josefina (1984): "El missal de Santa Eulàlia", a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI, pàg. 33-62; Idem (1988): "Rafael Destorrents: una miniatura inédita en un libro de Horas del Museo Episcopal de Vic", a *D'Art*, 14, pàg. 73-81; Idem (1998): *El esplendor del gòtic catalan a la miniatura a comienzos del siglo XV*, *Universitat de Lleida*, Lleida, pàg. 87-91; Idem (1999): "Rafel Destorrents y unos membra disjecta conservados en la Fundación Lázaro Galdiano", a *Goya*, núm. 271-272, pàg. 194-202.

¹²⁴ Pel que sabem, el 1405 s'havia ordenat sacerdot i havia assolit el grau de batxiller en teologia; el 1419 ens apareix com a beneficiat de la Seu Vella de Lleida, del benefici de Sant Antoni, que el 1426 va permutar pel de Santa Agnès. Per altra part, el 1423 consta com a rector de Sant Martí de Lleida i el 1439 com a beneficiat de Sant Llorenç, també de Lleida (Fité, Francesc i Berlabé, Carmen (1996): "L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromia del retaule major de la Seu Vella", a *Locus Amoenus*, 2, pàg. 103-110). Una dada que ha passat inadvertida als especialistes és l'emplaçament de la seva casa a la ciutat, ben a prop del Col·legi de Domingo Pons, al barri de la Cuda (Lladonosa, Josep (1950): "La zona universitaria de Lérida (descripción de los edificios docentes)", a *Miscelánea de trabajos sobre el Estudio General de Lérida*, vol. II, *Instituto de Estudios Ilerdenses*, Lleida, pàg. 28, n. 60).

¹²⁵ ACL, *Protocols*, vol. any 1437, fols. 84r-85r.

¹²⁶ Únicament l'havíem documentat el 1439 posseint un processoner del capellà Pere Garcia, al que s'havien d'afegir les seves armes. El llibre li és reclamat per part del capítol i se l'indemnitza, potser per haver realitzat l'ornament de dites armes, doncs el llibre restà inclòs entre els bens del benefici que instituí el capellà (Fité, Francesc i Berlabé, Carmen (1996), op. cit., docs. 6 i 7).

qüestió una notícia inèdita del 1419, precisament, quan se'l comença a documentar a Lleida. Correspon a la tramesa d'un missal des de Barcelona, que es feu relligar i al que s'afegiren quatre gafets d'argent que ell mateix daurà. Cobrà deu florins d'or “*per a despesa del dit misal*”, pel que hem de convenir que s'encarregà del trasllat i del relligat, encara que a la vista de la quantitat cobrada, és possible que executés alguna il·lustració¹²⁷.

Deixant ja a Destorrents, del mateix 1419 consta la còpia i il·luminació d'unes “*Pasios ab nota e lo cantich Exultet evangelica ab dos Evangelis*”, pel que s'adquiriren vint i un pergamins. Fou relligat i dotat d'unes cobertes revestides d'aluda vermella. El preu ascendí a 121 sous i 3 diners, sense que es detallí qui fou l'escrivent i l'il·luminador¹²⁸. Emperò, no descartem que Rafael Destorrents tingués quelcom a veure. El 1424 consta un il·luminador apel·lat Ramon Salvador, jueu convers, que s'encarregà d'ornar un epistoler, cobrant setze sous per la seva feina¹²⁹. Talment, el 1446 hi ha referència d'un Talavera que decorà un saltiri “*en alguns*

lochs”¹³⁰, i un any després consta Tristany Mexia, escripturista i miniaturista de probable origen forà, que rep cent vuitanta sous per escriure i il·luminar un capitulari, pel que foren gastades dues dotzenes i mitja de pergamins, el preu de les quals ascendí a vint i cinc sous¹³¹. El 19 de juliol de 1459 es documenta a Jaume Salvany (doc. 1456-1459) rebent 191 sous i 4 diners per escriure i il·luminar un missal votiu que sufragà Antoni Gay, baix la invocació del benefici de Sant Joan Evangelista¹³². Aquest mateix any consta un escripturista anomenat Bernat Jover, que cobrà 40 sous per escriure i il·luminar un capitulari i un llegendre¹³³. El 1461, ell mateix, reparà i il·luminà dos saltiris que relligà en Roger de Pallars¹³⁴.

L'anotació exclusiva de les despeses registrades als *Compota Ornamentorum* ens priva d'altres notícies o detalls sobre certes comandes. Així, el 1469 figura un escripturista anomenat Constantí, executant la “*Butlla de l'Espina*”. El pergami que requeri costà deu sous, cinc sous cobrà per escriure-la, i 14 rebé el pintor Jaume Sans per il·luminar-la¹³⁵. El 1473 es documenta

¹²⁷ “*Item a IX de gost trameti ab Barchinona lo missal nou per liguar e derenle tan e fer anear ab IV gafets dargent daurats per en Rafael Gregori donili per a despesa del dit misal X florins dor de bon pes qui valen a X sous II diners... CI sous VIII diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1419, fol. 7v).

¹²⁸ *Ibidem*, fol. 9v.

¹²⁹ “*Item a II de febrer feu començat de illuminar lo pistoler an Ramon Salvador convers pren per carta X diners illuminan XIX cartes miga doneli XVI sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1424, fol. 8r).

¹³⁰ “*Item mes pos que doni a mossen Talavera per illuminar hun saltiri [?] en alguns lochs*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1446, fol. 17v).

¹³¹ “*Item pos en data los quals doni an Tristany Mexia scrivent per scriure hun capitoler nou solutatio? per les mans sens es illuminar... CLXXX sous*”; “*Item pos en data los quals a VIII de dehembre doni al dit Tristany scrivent per raho del capletrar o illuminar lo dit capitoler nou per senyal e pagua... I sou*”; “*Item pos en data per dues dotzenes e miga de pergamins que entraren en dit capitoler a for de X sous per dotzena sens lo raure que sumen al dit for XXV sous*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1447, fol. 11v).

¹³² ACL, *Protocols*, notari Setcastella 1450-1458, fol. 337r-337v. El primer esment de Salvany a la documentació data del 1456 (vid. supra n. 42).

¹³³ “*Item pos en data quaranta sous los quals despeni per illuminar lo capitoler e hun llegendre los quals pagui an Bernat Jover scrivent*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1459, fol. 6v). Pel preu, hem de pensar que la il·luminació deuria ser mínima, potser restringida als colors aplicats a les lletres uncials i rúbriques.

¹³⁴ “*Item pos en data los quals doni an Bernat Jover scrivent sexanta cinch sous per reparar e illuminar dos salteris*”; “*Item pos en data los quals doni an Roger per ligar dos salteris vint huyt sous*”; “*Item pos en data los quals pagui a mossen Garaça per dues alnes sarzill per cobrir dos salteris a rao de XX diners per allna... III sous III diners*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1461, fols. 4r i 4v).

¹³⁵ “*Pos en data dos sous X diners que costa lo pergami que mossen Constantí compra per scriure la bulla de la espina*”; “*Pos en data cinch sous los quals pagui al dit mossen Constantí per scriure la dita bulla de la spina*”; “*Pos en data quatorçe sous los pagui hal pintor Sanç qui stava en casa de Garcia Valterra per pintar la bulla que sta a l'espina*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1469, fols. 9r. La notícia relativa a Sans fou publicada per Berlabé, Carmen (1999): “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella”, a Yarza, Joaquín i Fité, Francesc (eds.): *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs Lleida, pàg. 465, docs. 35 i 36).

un mestre Aznares que cobrà sis lliures per “notar” i escriure les caplletres de l’oficier de les festes de la “*Visitacionis et Transfigurationis*”¹³⁶. Tot seguit es registra establert a Lleida Joan Gordó (Gourdon, doc. 1478-1504), miniaturista i escrivà d’origen francès que el 1485 cobrà 51 sous per escriure i fer “*caplletres de or*” als capitularis, al llegender i al missal major¹³⁷. El 1498 consta cobrant 36 sous per dues “*vinyetes*” i 37 caplletres d’or, coincidint amb un altre escrivà i il·luminador d’origen forà, Ferran de Moxitan, al que se li paguen 185 sous per fer la “*sede magestatis*” i tres vinyetes, així com caplletres grans i petites, als missals escrits precisament per Joan Gordó¹³⁸, el que ens porta a pensar en un treball en col·laboració.

Ja iniciat el segle XVI, documentem primerament Bartomeu Fullater (doc. 1507-1513)¹³⁹, que el 1507 cobra 19

sous per materials per tasques de caplletrar i il·luminar, i 100 sous en concepte de salari, el que ens indica que el capítol tenia en aquell moment un escrivent assalariat o contractat per cert temps, com passava amb altres oficis¹⁴⁰. Finalment, consten el 1517 com escrivents i il·luminadors un Guillem i un Arnau¹⁴¹, forans, als que els fou encarregat realitzar cinc llibres, un santoral responsorial i quatre responsorials més, pel preu de 5140 sous. En dit any se’ls pagà la meitat de l’estipulat per pergamins, escriure, notar i il·luminar. Cal afegir que el capítol els facilità una casa pel temps que havien de residir a Lleida, llogada a mossèn Passanant pel preu de 60 sous¹⁴². A part, va ser segurament algú d’ells qui cobrà el mateix any 6 sous per fer la primera caplletra i il·luminar la primera fulla d’un santoral¹⁴³.

¹³⁶ “*Item ponit in datis illas sex libras quas solvit magistro Aznares per notando et capuliterando officier visitacionis et transfigurationis quos solvit septima novembris in sua camera in Castellans quatre et nolluit sibi facere albaranum eo quia non [?]*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 44r, any 1473).

¹³⁷ “*Item pos en data LI sous los quals e donats a mosen Johan Gurdon prevere scriptor frances per raho de scriptures e caplletres de or fetes axi en lo capituler com en lo legender e missal del altar mayor*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1485, fol. 4v).

¹³⁸ “*Item ponit in datis CLXXXV solidos quos dedit magistro Ferdinando de Moxitan illuminatori per fer la sede magestatis et per tribus vinyetes et per capuliteris grans et petites per misali quod facit dominus Gordoni*”; “*Item ponit in datis XXXVI solidos quos solvit magistro Johanni Gordoni per duabus vinyetes quas fecit sibe predictus et per XXXVII capuliteris auri*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 187r, any 1498).

¹³⁹ El seu darrer esment a la documentació lleidatana està relacionat amb l’escriptura d’un legender que relligà Miquel Exormat (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 156r). Cal veure en ell o, més probablement, en un familiar seu, al Fullater que el 1460 cobrà 8 sous “*per quatre rotols que feu per cantar als fadrins lo dia del corpus christi*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, 1460, fols. 3v). Contemporàniament (1467) apareix un Bartomeu Fullater, mestre de cases, signant com a testimoni en dos instruments notariais, tal vegada el seu progenitor (ACL, *Protocols*, notari Joan d’Alcolea, vol. any 1467, fol. 39r i v, docs. del 10 d’octubre de 1467).

¹⁴⁰ “*Item ponit in datis decem novem solidos quos dedit scriptori pro certis materialibus necessarijs per caplletrar et illuminar*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 217v, any 1507); “*Item ponit in datis C solidos quos dedit domino Bertholomeo Fullater scriptori per la darrera tercia sui salari*” (*Ibidem*, fol. 223r, any 1507).

¹⁴¹ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, anys 1503-1524, fol. 89r- 90v.

¹⁴² “*Primo faz data pagui a mestre Guilem y a mestre Arnau escrivants per los pagamins escriure pautar, notar y illuminar hun libre del ultim del santural responder y quatre libres responses compliment del dominical per la part toquant als homamens dos mil cinch cents setanta sous mitat de cinch milia cent quoranta sous han costat dits cinch libes dells qualls cinch mil CXXXX sous pagaren la altra mitat los aniversaris majos fonch lo compte per lo oydos de comptens ay a paga atorgada per dits escrivans testificada per Simo Pastor... MMDLXX sous*”; “*Item pagui a mossen Pasanant XXX sous mitat de LX sous se li donaren per lo estar de dits escrivans en la casa con fos concordat per lo reverent capitol se li avie donat casa de franchi*” (ACL, *Compota Ornamentorum*, anys 1503-1524, vol. 13, fol. 89r).

¹⁴³ “*Item pagui al illuminador dells libes per fer la primera capletra e illuminar tota aquella primera pagina del libre santoral que no era en la concordia... VI sous*” (*Ibidem*, fol. 90v).

LAS PLAZAS MAYORES DE LA PROVINCIA DE LEÓN

M^a de Mar Flórez Crespo
Universidad de León

En esta comunicación se trata la Tesis Doctoral en trámites de presentación titulada *El patrimonio leonés: las plazas mayores de la provincia de León. Estudio histórico - artístico para su posible revitalización socioeconómica*¹. Su razón de ser se encontró en la necesidad de progresar en el conocimiento de uno de los apartados más relevantes de la historia del arte de esta provincia: sus plazas mayores ante su situación actual².

El objeto de este estudio es el análisis histórico y artístico de estos bienes patrimoniales urbanos en dicho ámbito geográfico provincial desde su génesis a nuestros días. Se entiende que esa evolución es la que ha dado como resultado su situación actual. Para ello se parte de la idea de que las plazas mayores no son meros objetos de estudio formal histórico-artístico; su evolución y su aspecto actual se deben también a su uso por parte de la sociedad y a los valores

que ésta ha depositado en ellas. La finalidad que se pretende es reivindicar su protagonismo dentro de este patrimonio urbano con valores dignos de preservar para generaciones futuras y poner en valor la plaza mayor como elemento fundamental del patrimonio en los casos urbanos tradicionales leoneses.

Los estudios existentes sobre plazas mayores españolas se han venido abordando desde diferentes puntos de vista:

A. Estudios desde el punto de vista artístico que son los primeros en abordar el tema provienen de investigaciones llevadas a cabo desde la disciplina de la historia del arte, en concreto de estudiosos del ámbito francés, como es el caso de Robert Ricard y los participantes en el congreso “Forum y Plaza Mayor en el mundo hispánico” de finales de los años setenta del siglo XX. En esos momentos ya se vio el interés en la investigación de dichos espacios.³

¹ El proyecto de esta Tesis Doctoral fue becado por la Exma. Diputación Provincial de León. En estos momentos en los que se lleva a cabo el congreso se encuentra al a espera de su defensa pública.

² Algunas de ellas ya eran conocidas en determinados aspectos históricos y artísticos. Sin embargo se carecía de un estudio global que aportara una visión de conjunto dentro de este marco geográfico. El primer estudio dedicado a una plaza mayor de la provincia leonesa es el de María Luisa PEREIRAS FERNÁNDEZ (1985): *El proceso constructivo de la Plaza Mayor leonesa en el siglo XVII*, ed. Diputación Provincial de León, León. Como estudio global sólo existía el elenco de plazas que describió Luis CERVERA VERA (1990): *Plazas Mayores de España I*, Espasa Calpe, Madrid.

³ Algunos de sus primeros investigadores provenían del ámbito geográfico francés, caso de Robert Ricard o los participantes en el congreso *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*. En el ámbito español se puede destacar la aportación de dos autores como son Luis Cervera Vera y Antonio Bonet Correa. Además surgieron estudiosos del tema como Juan José Martín González o Alfonso Rodríguez de Ceballos. Robert RICARD (1950): “La Plaza Mayor en España y en América española”, en *Estudios Geográficos*, pp. 321 - 327; del mismo autor “Apuntes complementarios sobre la plaza mayor española y (1952): “rossio” portugués”, en *Estudios Geográficos*, mayo, pp. 229-237. AA.VV. (1978): *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*, Casa de Velázquez, París. Anto-

B. Estudios de carácter urbano que han sido abordados por geógrafos, arquitectos o urbanistas, incluso también por historiadores del arte. En estas investigaciones es frecuente encontrar alusiones a aspectos sociales y económicos de las plazas mayores.⁴

C. Estudios de enfoque jurídico - patrimonial que parten de la postura que valora la plaza no sólo como documento artístico, histórico y urbanístico singular,

sino como un elemento integrante de un conjunto que posee una importancia patrimonial digna de preservar.⁵

La metodología que se empleó para esta Tesis Doctoral no se aleja de los modelos de trabajo habituales en los estudios de plazas desde el punto de vista de la historia del arte, pero se incorporaron aquellos aspectos de interés que desde esas otras disciplinas ayudan a conseguir el objetivo planteado.

nio BONET CORREA (1978): "Le concep de plaza mayor en Espagne depuis le XVI^e siecle", AA.VV., *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*, Casa de Velázquez, París, pp. 80-105, (1978), *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Gustavo Gili, Barcelona; (1978): "El plano de Juan Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636", *Morfología y Ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 65-91; (1979): "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5/6, editorial Al crudo, Zaragoza, pp. 53-85; (1981): "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden", AA.VV., *Arte del Franquismo*, colección de cuadernos de Arte, Cátedra, Madrid, pp. 11-47; (1985), "Las plazas regulares porticadas del siglo XIX en Cataluña", Antonio BONET CORREA (coord.) (1982): *Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispano*, Segundo Simposio, t. II, Universidad Complutense, Madrid, pp. 1065-1104. Luis CERVERA VERA (1987): "La época de los Austrias", AA.VV., *Resumen histórico del urbanismo en España*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, pp. 171-209; (1982): *La Plaza Mayor de Ávila, Mercado Chico*, ed. Gran Duque de Alba y Diputación Provincial de Ávila, Valladolid; (1989): "La Plaza Mayor de Villarejo del Valle (Ávila) y su disposición para celebrar festejos", *Ciudad y Territorio*, núm. 79, pp. 41-50; (1991): "Estructura urbana de plazas mayores con templo en la comarca de los Montes de Toledo", *Toletum*, vol. 27, Toledo, pp. 79-91; (1994): "La Plaza Mayor soportalada de Aranda de Duero (Burgos)", *Biblioteca*, núm. 9, Aranda de Duero, pp. 73-99; (1995): "Plazas Mayores en la burgalesa Ribera del Duero", *Biblioteca*, núm. 10, pp. 129-173; (1996): *Arquitectura de la Plaza Mayor octogonal de Aguilar de la Frontera (Córdoba)*, Real Academia de Ciencias, Letras y Nobles Artes, Córdoba. Del resto de investigadores, a obra más reciente y que mejor sintetiza este panorama es la publicación de las actas del congreso que tuvo lugar en 1998 en Salamanca, AA.VV. (1998): *La Plaza Eurobarroca. Actas del Congreso Internacional*, Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca.

⁴ Por ejemplo el de José Luis Sáinz Guerra de las plazas medievales castellanas o el de la Plaza Mayor de Plasencia de María José de la Montaña Domínguez Carrero. José Luis SÁINZ GUERRA (1990): *La génesis de la plaza en Castilla durante la Edad Media*, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid. María de la Montaña DOMÍNGUEZ CARRERO (1992): *La Plaza Mayor de Plasencia. Vida urbana en el siglo XIX*, Instituto Cultural "El Brocense", Diputación de Cáceres, Salamanca. Es la publicación de la memoria de licenciatura en geografía de la autora. José Luis GARCÍA FERNÁNDEZ (1986): Lena SALADINA IGLESIAS ROUCA, *La Plaza en la Ciudad*, ed. Blume, Madrid. José Luis GARCÍA FERNÁNDEZ (1990): *Plazas de Segovia y su provincia*, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid. Por otro lado, el estudio de las plazas ha estado siempre presente en las publicaciones sobre cuestiones genéricas de historia del urbanismo español. En esta trayectoria es indudable la importancia en el ámbito nacional el estudio realizado por Luis Crevera, Fernando Chueca, Leopoldo Torres, AA.VV., *Historia del urbanismo en España*, ed. Fondo de Administración Local, Madrid, primera edición de 1954, que es el primer ejemplo de estudio global del panorama urbanístico español. Otros posteriores que también tratan este aspecto son del propio Chueca, Fernando CHUECA GOITIA (1997): *Breve historia del urbanismo*, Alianza editorial, Salamanca, decimotava reimpresión, o su publicación más crítica: (1977): *La destrucción del legado urbanístico español*, ed. Alianza, Madrid. También están los más recientes publicados por la editorial Cátedra, divididos en tres tomos y publicados sólo el primero y el último: Manuel MONTERO VALLEJO (1996): *Historia del Urbanismo en España I* y Fernando de TERÁN (1999): *Historia del Urbanismo en España III*. En cualquier caso no dejan de ser estudios que se ocupan más de cuestiones urbanísticas que del análisis pormenorizado de las plazas.

⁵ Muchas otras plazas han sido tratadas como objetos urbanos que deben ser abordados con un sistema especial por los métodos de ordenación urbana. Este respeto tiene su base en su valor monumental, que en algunos casos no ha sido observado. En esta línea se han consultado las siguientes publicaciones: José María APARICIO (1985): "Ordenación de la Plaza Mayor de Zamora", en *Arquitectura*, enero - febrero, pp. 35-38. Álvaro ÁVILA de la TORRE (1998): "La Destrucción Parcial de la Plaza Mayor de Zamora", en AA.VV., *La Plaza Eurobarroca*, pp. 171-176. Luis LÓPEZ SÁNCHEZ, Julio CARBAJO CARBAJO y Luis BARBADILLO LAMPARERO (1989): "Concurso de ordenación Plaza Mayor Zamora", en *Bau*, núms. 2/3, pp. 4-6. J. GARCÍA MURGA ALCÁNTARA (1990): "Ámbito urbano en las plazas mayores en Extremadura", en AA.VV., *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, 2 t., pp. 981-983. Jordi GELPÍ, Lluís y SEGURA (1987): "Recuperació de la plaça Major de Vic. Utilitat i imatge: diàleg amb l'entorn urbanístic", en *Espais*, enero - febrero, pp. 16-19. Carlos MARTÍN GONZÁLEZ, et alli (1982): "Plan especial de reforma interior de la Plaza Mayor de Castellón. Aportación de ideas", en *CIMAL. Cuadernos de cultura artística*, núm. 14, pp. 38-44. María José MARTÍNEZ JUSTICIA (1985): "La plaza pública como elemento urbanístico: un caso singular en la ciudad de Granada", en *Boletín de Arte*, núm. 6, pp. 25-34, y de la misma autora (1996): *La plaza pública como elemento urbanístico: seis ejemplos en la ciudad de Granada*, editorial Virtual, Granada. Javier

Se comenzó con el estudio de la totalidad de las plazas mayores leonesas. Una obra clave en esta etapa fue la colección exhaustiva que llevó a cabo Luis Cervera Vera.⁶ De ella se extrajo un guión ordenado por las diversas comarcas leonesas. También se reunieron las publicaciones más próximas al ámbito de conocimiento de las plazas provinciales, junto con planos y documentación gráfica de las mismas. A continuación se extrajo una primera guía de trabajo para afrontar la labor de campo y el esquema de estudio. Así se pudo abordar dicha tarea de campo necesaria para tener un conocimiento real de la situación global de las plazas mayores en la provincia leonesa. Fruto de esta labor fue la redacción de un catálogo del cual se seleccionaron once conjuntos: la Plaza Mayor de Astorga, la de Bembibre, Cacabelos, La Bañeza, León, Mansilla de las Mulas, Ponferrada, Sahagún de Campos, Valdeiras, Valencia de Don Juan y Villafranca del Bierzo. En esta selección fue vinculante el hecho de que el casco histórico de la localidad donde se encontraba la plaza estuviera declarado “conjunto histórico”. Este hecho enriqueció el trabajo ya que dio la posibilidad de evaluar el grado de conservación de ese patrimonio y las intervenciones que se estaban llevando a cabo para preservar ese valor.

Respecto de las fuentes de información, la búsqueda de datos se inició con el estudio y consulta de la bibliografía especializada en el tema de la tesis y con la visita de las respectivas plazas mayores. Esta experiencia fue decisiva para la obtención de un conocimiento real y de primera mano de su situación. La actividad tuvo lugar mediante la visita de sus espacios. Como resultado se obtuvo una

visión global de su estado, la cual se tradujo en un primer informe de cada una de las plazas. La toma de datos consistió en la descripción formal de cada una de ellas donde se observó la forma de la plaza y su emplazamiento dentro de la urbe, sus calles adyacentes y principales accesos. Además se tomaron fotografías de sus aspectos más relevantes y se hizo una valoración de su estado actual, de su uso social y de su actividad socioeconómica.

Es de señalar la importante aportación del conocimiento directo de cada uno de los conjuntos. Gracias a ello se comprobó el estado real de cada plaza, de sus inmuebles, además de la identificación de inscripciones, escudos, además de diversos datos sobre su uso por parte de la sociedad que lo habita y su estado de conservación.

Aparte se utilizaron otras muchas fuentes de información. De entre ellas se señalan cuatro grupos:

1. Documentación manuscrita e impresa que se obtuvo en archivos y bibliotecas especializadas del ámbito local. En especial fueron fundamentales los archivos municipales de las localidades que se tratan y los fondos del Archivo Histórico Provincial de León. En ellos se localizaron datos diversos, unos de carácter histórico y otros más actuales. Los primeros suministraron información sobre las transformaciones arquitectónicas y urbanas de las plazas en tiempos pasados. Los segundos, más próximos en el tiempo, aportaron información de tipo social, como fue por ejemplo el caso de los datos de los padrones de habitantes en cada plaza. Otros archivos que se visitaron fueron el Diocesano y el Catedralicio de León, además del Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos.

ORDÓÑEZ VERGARA (1991): “La Plaza Mayor de Málaga como objeto de transformación (I); incidencias del cambio de régimen en una estructura urbana”, en *Boletín de Arte*, núm. 12, pp. 205-233. Salvador PÉREZ ARROYO (1995): “Proyecto de restauración. Plaza Mayor de Chinchón”, en *Urbanismo COAM*, núm. 24, febrero, pp. 78-81. Ricard PIÉ i NINOT (1981): “Restitució projectual de sis places neoclàssiques catalanes”, en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, marzo, núm. 145, pp. 40-70. Manuel de SOLÁ MORALES y María RUBERT (1981): “Las plazas ochocentistas vistas en los 80”, en *Arquitecturas Bis*, julio/octubre, pp.2 -12.

⁶ Luis CERVERA VERA (1990): *Plazas Mayores de España I*.

En el apartado de las fuentes impresas se consultaron los catálogos de las bibliotecas de la provincia (Biblioteca Universitaria, Biblioteca Regional, Biblioteca Pública del Estado, Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos), de la Biblioteca Nacional y de otras universidades españolas.

2.Documentación gráfica y planimétrica, antigua y actual, que se recopiló en los fondos de los archivos antes señalados. También se revisaron álbumes de fotos antiguas publicados o custodiados en archivos y se confeccionó un catálogo fotográfico que recoge la situación de todas las plazas y los cambios acontecidos en estos últimos años.

3.Documentación instrumental que se obtuvo en los ayuntamientos de las once localidades que se seleccionaron. Se consiguieron datos demográficos, información de tipo socioeconómico y sobre todo de las normas que protegen sus valores. Este tipo de fuente es más instrumental, y poco habitual en los estudios de carácter histórico artístico. Sin embargo, no cabe duda de que afectan de manera directa a la dimensión patrimonial de las plazas mayores y de cualquier monumento existente en nuestras ciudades. Son los instrumentos de planeamiento urbano: planes generales de ordenación, normas subsidiarias y sobre todo planes especiales de protección de cascos históricos. En este sentido se obtuvieron en concreto las ordenanzas que afectaban a sus respectivos cascos urbanos tradicionales y como tal a su plaza mayor. Incluso se accedió a los proyectos de intervención que se habían llevado a cabo o se tenía intención de realizar en dichos espacios. Este es al fin y al cabo el enfoque último de esta investigación, dentro de la idea que trasciende del título de esta tesis, el de valorar la posibilidad de revitalización de estos núcleos tradicionales.

4.Artículos de opinión que se recopilaron a lo largo de los años en los se elaboró la tesis, a partir de las diversas noticias de prensa que testimoniaban la actividad que se estaba llevando a cabo en las plazas. De ellas se pudo obtener información sobre el sentimiento de la opinión pública al respecto de esas intervenciones.

Como resultado del análisis y valoración de todos estos datos se obtuvieron las pertinentes conclusiones que son las siguientes:

Las plazas mayores leonesas responden a las características funcionales, económicas, sociales y arquitectónicas que las inscriben dentro del marco de la historia urbana hispánica y por ello son parte del patrimonio español. Las singularidades de cada una de ellas responden a peculiaridades coyunturales propias de la evolución histórica de cada localidad o entorno comarcal, con valores patrimoniales particulares del marco provincial leonés.

Dichas singularidades van paralelas a la evolución de estas plazas mayores, sintomática de la sociedad leonesa que las ocupa, utiliza y disfruta. Todo cambio experimentado por dicha sociedad se ha visto reflejado en ellas y se ha manifestado de diversas maneras, sobre todo en la forma de utilizar el espacio y en la adaptación de su estructura e inmuebles a las nuevas necesidades de cada momento.

En el plano urbano, las plazas mayores leonesas se generaron en entornos muy concretos donde la buena comunicación, el control de los accesos y la superficie fueran suficientes para la realización de los intercambios económicos y relaciones sociales del momento. A su vez, el uso continuado de su espacio y la diversificación de funciones fue modificando su entorno conforme se demandaban nuevas necesidades puntuales en cada una de ellas y en cada etapa histórica.

El uso económico del espacio y de los inmuebles ha sido uno de los as-

pectos funcionales más recurrentes a lo largo de la historia de las plazas mayores leonesas. Todas ellas han sido lugar de emplazamiento de mercado y de puestos comerciales. El concepto comercial actual también se refleja en estos espacios aunque su aprovechamiento económico se lleva a cabo de una manera diferente.

A su vez, el hecho de ser centros de intercambio ha potenciado la concepción de las plazas mayores como espacio de interacción de la población leonesa, lugar de transmisión de información y espacio propagandístico de los grupos de poder civil.

Todos estos factores sociales y económicos han impuesto unas formas arquitectónicas para servicio, explotación y disfrute de la sociedad y de dichos grupos de poder. De entre esas formas destacan los soportales y los balcones. Los primeros como lugares de paso público protegido frente a las inclemencias climáticas, a veces utilizados para su explotación comercial o para el disfrute lúdico, y los segundos, los balcones, como palcos desde donde ver y ser vistos. Los edificios que han ido configurando las plazas mayores leonesas han seguido las características locales con construcciones y materiales típicos de su respectiva comarca. Frente a esa arquitectura de carácter tradicional se introdujo otra con una apariencia más culta que se expresó de manera puntual en edificios concretos como fueron los ayuntamientos o consistorios. A partir de finales del siglo XIX y sobre todo durante el XX se empezaron a sustituir inmuebles con nuevas formas arquitectónicas y las plazas mayores leonesas fueron perdiendo su imagen popular, frente a otra de apariencia más “urbana”.

Las transformaciones que han experimentado las plazas mayores leonesas a partir de la década de los sesenta del siglo XX han provocado la degradación de su valor patrimonial en su dimensión arquitectónica, urbana, económica y social. Muchos de sus inmuebles han sido

sustituídos con un respeto desigual por las características del conjunto. El carácter central que tuvieron las plazas mayores leonesas dentro del casco histórico en tiempos pasados se ha disuelto a causa del acelerado crecimiento del conjunto urbano. Funciones tradicionales que había tenido, como la del mercado, se han visto mermadas e incluso trasladadas a otros emplazamientos. En el mejor de los casos se conserva cierta actividad lúdica con escasa aceptación del vecindario. Y en el plano demográfico el tejido social de estos espacios se ha caracterizado por el envejecimiento o la desocupación de inmuebles antiguos, resultado del cambio de concepto de vivienda, de bienestar y de los gustos arquitectónicos.

Uno de los principales agentes responsables de las constantes transformaciones de las plazas mayores leonesas ha sido y es el poder público. En la Edad Moderna las importantes intervenciones en los conjuntos de León, Astorga, Ponferrada, Valderas y La Bañeza se produjeron por su iniciativa. En los últimos siglos y en la actualidad sigue siendo así, continúan promoviendo actuaciones tanto en su arquitectura como en su espacio urbano y son los que aprueban todo proyecto de obra que se ejecuta en el casco histórico. El sector privado también ha sido y es un agente importante en la transformación de las plazas mayores leonesas. Intervienen como parte interesada o como propietarios de los inmuebles, bien sea financiando ellos mismos la intervención o siguiendo el sistema actual de subvenciones, algo similar a lo que en la Edad Moderna se denominaba como “ayudas de costa”.

El futuro de las plazas mayores leonesas está expuesto a la correcta aplicación de los planes y normas de protección del patrimonio arquitectónico y urbano. En esa labor está implicado por un lado el poder público municipal, provincial y autonómico, que debe observar su cumplimiento, y

por otro la iniciativa privada y empresarial, que debe respetar esa normativa.

Con esta Tesis Doctoral se ha obtenido un informe y evaluación de la historia, valor y estado de conservación de las plazas mayores leonesas. En ella se han demostrado los peligros que

corre la despreocupación en su conservación y se pone de manifiesto la necesidad de que las autoridades locales y demás instituciones públicas se ocupen de su protección y puesta en valor a través de los instrumentos urbanos y legales pertinentes.



LA EDUCACIÓN DE LOS ARQUITECTOS ESPAÑOLES
PENSIONADOS EN ITALIA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX.
EL VALOR DE LA ANTIGÜEDAD¹

Jorge García Sánchez

Desde los primeros momentos de la fundación de la Real Academia de San Fernando (1744-1752) sus estatutos contemplaron la viabilidad de que algunos de los alumnos que demostraran un particular talento en las oposiciones convocadas al efecto pasaran a Roma para continuar su instrucción artística. La experiencia que adquirirían los pintores, escultores y arquitectos (a los que después se sumarán grabadores) enviados fuera de España con una pensión, a su regreso redundaría en beneficio de las Bellas Artes nacionales, cuando integrados en el cuerpo académico, fomentaran entre los discípulos y reflejaran en sus obras el *bello ideale*, el gusto clasicista que a mediados del siglo XVIII se forja en Italia a partir de las tesis de Winkelmann y Mengs, de la multiplicación de las excavaciones arqueológicas en la Urbe, de la vitalidad del comercio de antigüedades, y sobre todo, del descubrimiento de Pompeya y Herculano².

Como prueba del adelanto en sus respectivas especialidades, los pensionados tenían la obligación de remitir a la Academia anualmente una serie de trabajos que se irán definiendo cada vez más detalladamente en las sucesivas reglamentaciones, sobre todo avanzado el siglo XIX³: los pintores copiaban los cuadros y los frescos de los maestros renacentistas, los escultores imitaban las obras de los antiguos conservadas en las galerías nobiliarias de Roma, y los arquitectos estudiaban *in situ* un mundo que hasta entonces sólo conocían a través de estampas y grabados, pero que constituían la base de la teoría arquitectónica del XVIII y buena parte del XIX, el mundo de las ruinas. Tras ser juzgados por los académicos de Madrid, los mejores diseños de los monumentos romanos se enmarcaban y colgaban en los muros de la Sala de Arquitectura como modelos para la enseñanza de los alumnos de un ideal estético absoluto cuyas

¹ En esta comunicación se tratan algunos aspectos de la investigación que realicé para mi tesis doctoral *La formación arqueológica de los arquitectos españoles en Roma (siglos XVIII y XIX)*, dirigida por José María Luzón Nogué en el Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad Complutense de Madrid.

² Praz, Mario (1982): *Gusto Neoclásico*, Barcelona, p. 86 y ss. Imprescindibles en la conformación de la teoría neoclásica son asimismo las publicaciones de los viajes que desde mediados del siglo XVIII llevaron a cabo los arquitectos europeos por Grecia y la Magna Grecia: Wood, Robert (1753): *The Ruins of Palmira*, Londres; íd. (1757): *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*, Londres; Leroy, J. David (1758): *Les ruines del plus beaux monuments de la Grèce*, París; Stuart, James, y Revett, Nicholas (1762): *The Antiquities of Athens*, Londres; Adams, Robert (1764): *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato*, Londres; Paoli, P. A. (1784): *Della città di Pesto disertación di Paolo Antonio Paoli della congregazione della Madre di Dio e presidente dell' Accademia nobile ecclesiastica di Roma*, Roma.

³ Algunas reglamentaciones de las pensiones del siglo XIX se pueden consultar en Barrio, Margarita del (1966): *Las relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes*, Bolonia, pp. 73-80.

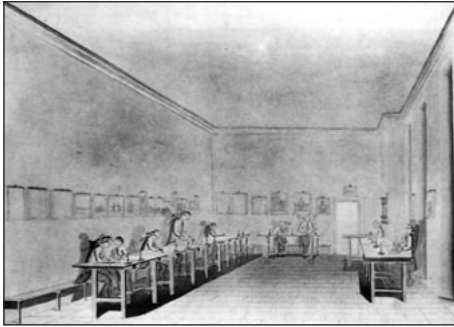


Fig. 1. José de Toralla, *Sala de Arquitectura*, 1782, ASE P-2298

líneas fundamentales había trazado Vitruvio en la Antigüedad (Fig. 1).

La Roma de los pensionados se presenta como un centro de atracción de la juventud europea en el que guiada por los artistas de mayor renombre, desenvuelve su aprendizaje en un fértil ambiente cosmopolita de escuelas públicas y privadas, museos, galerías y concursos académicos donde medir el propio talento⁴. En un tejido urbano en el que lo barroco y lo clásico se funden configurando un privilegiado escenario de fondo, los arquitectos asimilaron los principios constructivos de la arquitectura grecorromana y las ideas estéticas que se difundían en los ambientes artísticos y culturales, convirtiendo el viaje a Italia en una experiencia imprescindible para su consolidación profesional⁵. En cierto modo los restos de la capital pontificia marcan la diferencia didáctica entre la enseñanza de los pensionados y

la que tradicionalmente se les impartía a los alumnos de arquitectura en la Academia de San Fernando⁶, ya que la institución instaba a sus discípulos en Roma a continuar con los estudios de geometría, física, o perspectiva vinculados a su profesión, o a leer a los tratadistas del Renacimiento (Palladio, Vignola, Scamozzi, etc.) con los que ya habían tomado contacto en Madrid, y cuyas láminas habían delineado repetidamente⁷. Sin embargo las edificaciones antiguas al natural, en toda su magnificencia, arruinadas o con sus estructuras más íntegras, venían a sustituir a las estampas, las únicas imágenes que como hemos señalado poseían estos artistas de la fisonomía monumental de la Urbe⁸, igualmente parciales que las de los vaciados en yeso de fragmentos arquitectónicos clásicos con los que ensayaban la representación de los órdenes. En la segunda mitad del siglo XVIII la Corporación enfatizó en sus planes de estudios el valor pedagógico de la Antigüedad –proceso al que no es ajena la influencia del pintor bohemio Antón Rafael Mengs, establecido en Madrid en su primer viaje entre 1761 y 1769–⁹, y dictó las normas sobre las que se asentaría la reinterpretación de los modelos antiguos en un proceso –propio de la filosofía ilustrada– de regeneración de las artes y de respuesta al exhausto estilo barroco, que determinó la Arquitectura de la Razón¹⁰; los pensionados se consideraron el enlace lógico entre la Academia y los medios y cauces artís-

⁴ Sisi, Carlo (2003): “L’educazione accademica”, en AA.VV.: *Maestà di Roma. Universale ed Eterna capitale delle Arti. Da Napoleone all’Unità d’Italia*, Roma, pp. 279–281.

⁵ En relación con esto, Nizet, François (1988): *Le voyage d’Italie et l’Architecture européenne*, Bruselas.

⁶ Acerca de la enseñanza de la arquitectura en la Academia de San Fernando, Quintana Martínez, Alicia (1983): *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, p. 35 y ss.

⁷ Véanse por ejemplo las instrucciones que se entregaron en julio de 1791 a los arquitectos pensionados Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo relativas a las actividades que debían desempeñar en Roma durante sus años de pensión. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede (desde ahora AMAE. ss.) leg. 362. Expediente 28.

⁸ Cánovas del Castillo, Soledad, y Lasarte, Cristina (1994): “La colección de estampas del archivo y biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza”, en *Academia*, 78, pp. 179–223.

⁹ Consúltense Águeda Villar, M. (1983): “Menges y la Academia de San Fernando”, en AA.VV.: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, pp. 445–476; Röttgen, Steffi (1982): “I soggiorni di Antonio Raffaele Mengs a Napoli e a Madrid”, en Cesare de Seta (ed.): *Arti e Civiltà del Settecento a Napoli*, Bari, pp. 151–179.

¹⁰ Martín González, Juan José (1993): “El gusto clásico en los comienzos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en AA.VV.: *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, pp. 305–333.

ticos italianos, amén de los instrumentos para que la institución se procurase dibujos originales, vaciados, y noticias de los vestigios que se diseminaban por toda Roma. Entre los primeros arquitectos pensionados a los que se les indicó qué orientación tenían que dar a sus investigaciones se encuentran Juan de Villanueva y Domingo Lois Monteagudo; desprovistos en 1759 de una reglamentación que indicase los envíos que debían verificar¹¹, y en tanto que el rey aprobaba una, la Corporación dictaminaba “que los Pensionados de esta facultad observen, midan y dibugen geoméricamente el todo y las partes en grande y en pequeño de algunos Edificios antiguos, de modo que se puedan remitir á la Academia para que se entere de la aplicación de cada uno”¹². En 1791, después de la suspensión de las pensiones siete años atrás, el Ministro de Estado y Protector de la Academia, el conde de Floridablanca, propició por segunda vez su restauración seleccionando en persona a los estudiantes que viajarían a la ciudad del Tíber, únicamente dos arquitectos, Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo. Floridablanca coincidía con el parecer de los académicos de que los escultores y los pintores españoles no necesitaban salir del país para convertirse en artistas de talento, necesidad más viva en el caso de los arquitectos, que en España carecían de los modelos grecorromanos: “La Arquitectura no ostenta su grandiosidad y magnificencia tanto como en Italia,

en donde así los edificios y monumentos, y aun las mismas ruinas de la opulencia de los antiguos sirven de escuela con su belleza y elegancia á los que se dedican á esta Arte, engrandeciéndoles las ideas y fecundándoles la imaginación”¹³. Pérez y Castillo respondieron a las expectativas puestas en ellos delineando los planos de los templos de Júpiter Stator (en realidad, de los Dióscuros) y Antonino y Faustina del Foro, de la Villa de Mecenas en Tívoli (el Santuario de Hércules Vencedor), del Teatro de Marcelo y el Pórtico de Octavia durante los cinco años que permanecieron en Italia (1791-1796), y así evitaron las censuras que la Academia dirigió al anterior turno de pensionados por dedicarse a inventar sus proyectos en lugar de imitarlos de los maestros renacentistas y clásicos¹⁴. A pesar de que muchos de los arquitectos de Roma, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, idearon edificaciones modernas que la Corporación valoró positivamente, esta práctica no se contempló en las normativas que regían las pensiones hasta 1873, cuando se señaló la obligatoriedad de elaborar un proyecto de monumento público tanto en el segundo como en el tercer año de pensión¹⁵. Por entonces hacía más de veinte años que el agotamiento del sistema de los tres órdenes y la crisis del vitruvianismo habían abierto el campo al eclecticismo arquitectónico y al Romanticismo, como se refleja en la creación de la Escuela Especial de

¹¹ La completa reglamentación redactada previamente por José de Hermosilla, que contemplaba asimismo la obligatoriedad de que los pensionados levantasen planos de los monumentos antiguos, no llegó a entrar en vigor. López de Meneses, Amada (1933): “Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIX, Madrid, pp.291-296.

¹² Archivo de la Academia de San Fernando (a partir de ahora, ASF) Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, pp. 42 y 43.

¹³ ASF. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1786-1794, sig. 3/85. Junta ordinaria de 1 de mayo de 1791, p. 157.

¹⁴ La Academia juzgó que los pensionados que residían en Roma desde 1779 aprovechaban su estancia allí, pero “previniéndoles que para su mayor utilidad, y adelantamiento sería mui conducente que en lugar de hacer ahora obras de invención, copien y estudien en las de Rafael, y de los demás clásicos Autores según el talento, y disposición de cada uno sin dejar el estudio del antiguo y natural enriqueciéndose por este medio de las mejores ideas durante su permanencia en aquella ciudad, para que despues puedan exercitar sus respectivas artes con la inteligencia y utilidad que se espera”. ASF. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1776-1785, sig. 3/84. Junta ordinaria de 2 de junio de 1782, pp. 209 y 210.

¹⁵ Esta particularidad se indicaba en el artículo 55 del reglamento de 1873. Bru Romo, Margarita (1971): *La Academia Española de Bellas Artes en Roma, 1873-1914*, Madrid, p. 264.

Arquitectura en 1844, que escindía la arquitectura de las disciplinas impartidas en la Academia¹⁶, y respecto a las pensiones, en las reglamentaciones de 1851, que determinaba en su primer artículo el examen de las edificaciones de los siglos X al XV, de 1854, que recomendaba el análisis de los monumentos de estilo bizantino y normando¹⁷, y de 1855, cuyo preámbulo constituye un epitafio del lenguaje constructivo neoclásico: en él se aludía a que la repetición de los estudios de las ruinas antiguas de Roma, Sicilia y Grecia (si bien los arquitectos españoles apenas pusieron el pie en las dos últimas) restaba entusiasmo y libertad de acción a los pensionados, y hacía repetitivos sus envíos, por lo que, en aras del avance y el florecimiento de las Artes, se estimulaba el cultivo y la asimilación de los ejemplos renacentista y medievales, a la par que la profundización en los nuevos materiales y las técnicas de la ingeniería contemporánea¹⁸. Precisamente algunos arquitectos españoles que en la década de los años 30 habían recorrido el sur de Italia como pensionados, o a sus propias expensas, alzaron sus voces desde sus cátedras de la Escuela de Arquitectura, o en publicaciones como el *Boletín Español de Arquitectura*, *No me olvides*, o *El Renacimiento*, criticando la dictadura del clasicismo, el anquilosamiento académico, y rechazando la validez de un sistema arquitectónico único y exclusivo¹⁹. Éste era el caso

de Antonio de Zabaleta, arquitecto romántico que en 1833 visitó los templos dóricos de Siracusa, Agrigento y Segesta, y de cuya medición colegía que los griegos jamás sometieron sus edificaciones a leyes fijas y proporciones inmutables²⁰. Los monumentos de la Antigüedad no desaparecieron sin embargo en los envíos de los arquitectos posteriores, aunque unidos a estilos de otras épocas; todavía hacia 1905 Antonio Flores y Francisco Aznar Sanjurjo realizaban dibujos del teatro griego de Taormina y del sepulcro de Cecilia Metella en la Vía Appia respectivamente, y de Teodoro Anasagasti, pensionado entre 1909 y 1914, se conservan varios aguafuertes de vistas de Pompeya y de ruinas romanas de delicada factura²¹.

A diferencia de otros artistas de Europa, los pensionados españoles no contaron con una sede fija en la que ejecutar sus obras, o donde habitar todos juntos hasta que se fundó la Academia Española de Bellas Artes en Roma en 1881²². Hasta esa fecha la única “institución” que aglutinaba a los pensionados era la figura de un director que coordinaba sus trabajos, velaba por el cumplimiento de las obligaciones adquiridas con la Academia, y vigilaba su conducta, responsabilidades que se arrogaba el embajador español ante la Santa Sede en los periodos que aquel cargo permaneció vacante²³. En 1758 se había dictaminado que los artistas españoles habitasen

¹⁶ Sobre el nacimiento de la Escuela Especial de Arquitectura, Arrechea, Julio (1989): *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Salamanca, p. 81 y ss.; Navascués, Pedro (1996): “La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid”, en AA.VV.: *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, pp. 23-34.

¹⁷ ASF leg. 50-2/1. Pensionados. Siglo XIX (1832-1865). Reglamento de 1854, artículo 5º.

¹⁸ ASF leg. cit. 50-2/1. Introducción al reglamento de 23 de noviembre de 1855.

¹⁹ Ver Sazatornil Ruiz, Luis (1995): “Historia, Historiografía e Historicismo en la arquitectura romántica española”, en AA.VV.: *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, pp. 63-75.

²⁰ Zabaleta, Antonio de (1846): “Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días. Artículo II”, en *Boletín Español de Arquitectura*, 1 de julio, pp. 20 y 21. También, ASF leg. 10-1/2. Antonio de Zabaleta, *Memoria que acompaña el proyecto de teatro*, 1833, pp. 2 y 3.

²¹ Saguar Quer, Carlos (2000): “Teodoro Anasagasti: poemas arquitectónicos”, en *Goya*, 274, pp. 49-58. Además el envío de su segundo año de pensión consistió en la restauración de los templos de Hércules y de Portuno en el Foro Boario.

²² Sobre la creación de la Academia de Bellas Artes en Roma, Bru Romo, Margarita, *La Academia...*, op. cit.; Montijano, Juan Mª. (1998): *La Academia de España en Roma*, Madrid.

²³ Los directores más célebres fueron el pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega (en el cargo entre 1758 y 1789) y el escultor catalán Antonio Solá (1830-1856).

conjuntamente en una de las posesiones de la Corona en la capital pontificia, la Casa del Hospital de Santiago de los Españoles, al cuidado del agente del rey Don Manuel de Roda, lo cual no llegó a verificarse²⁴. Puesto que el problema no estribaba tanto en la falta de dependencias donde alojar a los pensionados como en ofrecerles un lugar de trabajo, Preciado de la Vega y el diplomático aragonés José Nicolás de Azara insistieron reiteradamente a la Academia y al rey -a través del conde de Floridablanca- sobre la necesidad de alquilar una casa para ese fin, o instalar una Academia en la citada iglesia de Santiago, ubicada en la Piazza Navona²⁵. Ante la desestimación de estas solicitudes, durante el tiempo que ocupó su ministerio Azara acondicionó a modo de Academia diversas salas en el palacio de la embajada, y puso a disposición de sus protegidos su colección de vaciados y de esculturas y piezas antiguas originales, iniciativa que Leandro Fernández de Moratín describía hacia 1793: “No hay corte extranjera que no embíe discípulos a esta escuela insigne, y en ella se han formado los más excelentes artífices de todas las naciones. La nuestra tiene hasta unos doze o catorze pensionados, entre los cuales hay algunos que vinieron con Mengs, y, por consiguiente, han tenido

todo el tiempo necesario para instruirse y adelantar. Tienen su Academia en el Palacio de España, y el ministro Azara la dirige por sí. En ella se dibujan figuras por el hieso y el natural (...)”²⁶. Los pensionados extranjeros que viajaban hasta la capital de las Bellas Artes acudían igualmente a formarse a las escuelas locales, en las cuales se embebían de los preceptos estéticos vigentes, y en cuyos concursos competían con los artistas italianos y los de otras nacionalidades²⁷. Los pintores y escultores se ejercitaban en la *Scuola del Nudo* del Campidoglio²⁸, además de copiar las tallas de las más ricas colecciones romanas; en la Academia de San Luca se concentraba el peregrinaje artístico que afluía a Roma, y los españoles también tuvieron su presencia en esta institución, en la que Antonio Solá llegó a ser presidente²⁹: arquitectos como Ventura Rodríguez (1745), Domingo Lois Monteagudo (1764) o Miguel Olivares Guerrera (1792) obtuvieron en ella el título de académico de mérito³⁰. El pensionado Jorge Durán consiguió el primer premio de primera clase de arquitectura en el Concurso Clementino de 1795 que organizaba la Academia romana³¹, y en 1833 Manuel de Mesa venció en el concurso escolar de la disciplina de Arquitectura Teórica con los

²⁴ Bédar, Claude (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, p. 253.

²⁵ Acerca de las solicitudes de Preciado consúltese *id.*, *op. cit.*, p. 255 y ss. Como ejemplo de los intentos de Azara de establecer una Academia, véase su correspondencia en AMAE. ss. leg. 598. Carta de José Nicolás de Azara de 14 de noviembre de 1779; Archivo Histórico Nacional (desde ahora AHN.) Estado. leg. 3.914. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 11 de marzo de 1789.

²⁶ Fernández de Moratín, Leandro (1988): *Viaje a Italia*, Madrid, p. 586.

²⁷ Recordemos que los arquitectos españoles presentaron sus proyectos en concursos de otras academias italianas además de la romana, como es el caso de Juan de Villanueva, que en 1764 presentó los planos de un Panteón Regio en el de la Academia de Parma. Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, 2002, p. 133 y ss.

²⁸ La *Scuola del Nudo* se fundó en 1754 bajo el pontificado de Benedicto XIV. Meyer, S. A. (2002): “*Scuole mute e scuole parlanti. Il trasferimento dell'Accademia del Nudo alle convertite*”, en AA.VV.: *Le scuole mute e le scuole parlanti: studi e documenti sull'Accademia di San Luca*, Roma, pp. 13-24; Pietrangeli, C. (1959): “L'Accademia del nudo in Campidoglio”, en *Strenna dei romanisti*, XX, pp. 123-128.

²⁹ Barrio Ogayar, Margarita, “Un escultor español en Roma: Antonio Solá”, *Archivo Español de Arte*, n° 153, Madrid, 1966, pp. 51-83

³⁰ Ventura Rodríguez mereció ese honor sin haber estudiado jamás en Roma. Cánovas del Castillo, Soledad (1989): “Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808”, en *Academia*, 68, p. 160 y ss.

³¹ Rodríguez Ruiz, Delfín (1992): *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, pp. 26-28.

planos de una Aduana³². Seguramente en el marco de la Academia de San Luca los pensionados que se desplazaron a Italia a finales del XVIII cursaron una serie de enseñanzas de las que tenemos noticia a través de la documentación de archivo: Isidro Velázquez, pintura, escultura, física y otras ciencias³³, y Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo física experimental y ciencias naturales³⁴, estudios que en ningún momento les apartaban de su objetivo principal, el levantamiento de planos de los vestigios clásicos. Con objeto de emplear con aprovechamiento los años en el extranjero Ventura Rodríguez observaba la conveniencia de que los arquitectos se relacionasen con profesores de pintura y escultura, por la comunión de las tres Nobles Artes, pero sobre todo de que se pusieran bajo las órdenes de un maestro avezado, que guiase con acierto su instrucción y los educara en los principios del clasicismo³⁵. En este sentido, el arquitecto pontificio Ferdinando Fuga supervisó las actividades de José Hermosilla en Roma desde 1747³⁶, mientras que Giuseppe Valadier dirigió a los pensionados Antonio Celles y Juan Gómez; éste último se vinculó al célebre reformador de la Piazza del Popolo a causa de que la Academia, descontenta con los escasos progresos

que manifestaba, le sugería en 1804 “que tome las lecciones de algun Arquitecto de merito conocido, y que al mismo tiempo aproveche la ocasión de estudiar los monumentos antiguos de que abunda aquella capital, midiendo y dibuxando los mas selectos, y especulando sus perfecciones con proligidad, y el mecanismo de su construcción, que es el camino de adquirir los verdaderos y solidos principios del Arte de Edificar”³⁷. Introducidos en los círculos intelectuales de la Urbe gracias a otros pensionados, o al ministro de la legación, no resultaba difícil entrar en contacto con los artistas y teóricos que constituyen los nombres propios de la cultura académica romana; así, Pérez, Castillo y Velázquez trabaron amistad con el exjesuita mexicano Pedro José Márquez por medio del embajador Azara, lo que contribuyó a su participación en proyectos anticuarios con aquél³⁸. En torno a 1830 el embajador Pedro Gómez de Labrador aseguraba que los arquitectos que llegaran a la capital pontificia habrían de lograr su perfeccionamiento solamente mediante el examen de los edificios antiguos y unos pocos de los modernos, al no existir arquitectos de talla en cuyos estudios instruirse profesionalmente, y ser Roma la más pobre de las ciudades en profesores capacitados³⁹. El

³² ASF leg. cit. 50-2/1. Carta de Antonio Solá al Primer Secretario de Estado y Despacho de 8 de enero de 1834. Los diseños de Manuel de Mesa pueden consultarse en Cipriani, A., Valeriani, E. y Marconi, P. (1974): *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, vol. I, n.º. 2053.

³³ Archivo General de Palacio. Isidro Velázquez. Exp. Personal. C.º. 1319/3. Carta de Isidro Velázquez al duque de San Carlos de 9 de enero de 1815.

³⁴ AMAE. ss. leg. 362. Carta de José Nicolás de Azara al duque de la Alcudia de 26 de junio de 1796.

³⁵ ASF leg. 50-4/1. Pensionados. Siglos XVIII y XIX. Informe de Ventura Rodríguez de 5 de mayo de 1765.

³⁶ Sambricio, Carlos (1980): “José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración”, en *Goya*, 159, pp. 140-151.

³⁷ ASF leg. 49-6/1. Arquitectura. Pensionados 1747-1807. Carta de Pedro Ceballos a Manuel Godoy de 14 de abril de 1804. Algunos ejemplos más los constituyen Aníbal Álvarez (pensionado entre 1832 y 1837), discípulo de arqueología de Antonio Nibby, o Jerónimo de la Gándara y Francisco Jareño (pensionados entre 1848 y 1852), alumnos del arquitecto Luigi Canina, quien solicitó a la Academia que se les prorrogase su estancia en Roma. Ver Rojas, Manuel de (1874): *Manual de Arquitectura y consideraciones generales sobre los Caminos de Hierro*, París, p. 263; Barrio, Margarita del, *Las relaciones culturales...*, op. cit., p. 91.

³⁸ En las dos primeras obras que citamos Márquez incluyó diseños arquitectónicos de Evaristo del Castillo, Silvestre Pérez o Isidro Velázquez, en tanto que en la ejecución de la última Pérez colaboró acompañando al exjesuita mexicano en sus investigaciones de 1795 acerca de la Villa de Plinio en la Vía Laurentina. Márquez, Pedro José (1803): *Dell'Ordine Dorico. Ricerche dedicate alla Reale Accademia di S. Luigi di Saragoza da D. Pietro Marquez Mexicano con Appendice sopra un'antica tavola di Pozzuolo*, Roma, lám. 9, fig. 1; id. (1812): *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli*, Roma, láms. I-IV; id. (1796): *Delle Ville di Plinio il Giovane, opera di D. Pietro Marquez Messicano con un appendice Su gli Atri della S. Scrittura, e gli Scamilli impari de Vitruvio*, Roma.

³⁹ AHN. Estado. leg. 5.759. Correspondencia 1827-1829; AHN. Estado. leg. 5.760. Correspondencia 1830-1833.

pintor y crítico José Galofre corroboraba unos años después la dificultad de hallar un buen maestro en Roma, inexistentes en las academias públicas, y en el ámbito privado, raramente interesados en explicar su Arte⁴⁰. Tal vez a consecuencia de ello los registros de la Academia de Francia, institución con una larga tradición docente en Roma —su fundación se remonta a 1666— apuntan en este momento los nombres de arquitectos españoles en sus aulas: Pedro Tomé y Vercrease en 1846, Ramón María Jiménez en 1854, o José Díaz Bustamante en 1855⁴¹. La asistencia de pensionados españoles a esta institución data sin embargo de 1760, momento en el que Preciado de la Vega obtuvo el permiso del director de dicha institución para que estudiaran en ella sus protegidos; ya entrado el siglo XIX, Aníbal Álvarez y Manuel de Mesa concurren probablemente a los cursos de arqueología impartidos por Nibby en la Villa Medici, sede de los *pensionnaires* franceses desde 1803⁴².

Puesto que en el tratado de Vitruvio, y sobre todo en su representación concreta y material, los vestigios del pasado, residía el binomio esencial del discurso neoclásico⁴³, el trabajo de los arquitectos se desarrolló comúnmente al aire libre, entre las ruinas. De sus estudios en la Academia portaban consigo una memoria visual sobre las edificaciones antiguas de grandes contrastes; por un lado co-

nocían la Roma de los levantamientos geométricos de Desgodetz⁴⁴, con cada monumento diseccionado en sus proporciones, y la Roma desvirtuada de los grabados piranesianos, en los que las colosales antigüedades sirven de marco a las escenas pintorescas y cotidianas del *Settecento*. La práctica arquitectónica desengañó pronto a los pensionados de la veracidad de estas imágenes de doble vertiente: ya en 1759 Lois Monteagudo se decantaba por tomar las medidas del Panteón de Agripa personalmente, en vista de que los libros consultados, “particularmente franceses”, incurrían en graves errores de cálculo⁴⁵; tampoco Manuel de Mesa dejaba de corregir a Desgodetz a lo largo de la memoria explicativa de sus planos del templo de Antonino y Faustina, e incluso añadía una tabla de medidas comparando las observadas por él, el arquitecto francés y Palladio⁴⁶. Que la urbanística romana moderna se hubiese enraizado y confundido con la antigua, cuando no la hubiese hecho desaparecer, lejos del atractivo que traslucían al viajero las estampas del grabador veneciano G. B. Piranesi, entorpecía y ralentizaba la labor de los arquitectos, obligados a elucubrar sobre el aspecto de los monumentos casi dos mil años atrás a la hora de ejecutar sobre el papel su reconstrucción. El reaprovechamiento de las fábricas romanas sorpren-

⁴⁰ Galofre, José (1851): *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, p. 17 y ss.

⁴¹ Villa Medici. *Liste d'admission des artistes étrangers*.

⁴² Pinon, P. y Amprimoz, F.-X. (1988): *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Roma, p. 95. En relación con la Academia de Francia en Roma, Franchi Verney della Valetta, J.-H. (1904): *L'Académie de France a Rome 1666-1903*, París; Lapauze, Henry (1924): *Historie de l'Académie de France a Rome*, vols. 1 y 2, París; Alaux, Jean-Paul (1933): *Académie de France a Rome. Ses directeurs. Ses pensionnaires*, vols. 1 y 2, París. Sobre los arquitectos franceses que se formaron en Roma, AA.VV. (1981): *Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIX siècle*, Roma; AA.VV. (1982): *Paris-Rome-Athenes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX et XX siècles*, París; AA.VV. (1985): *Roma Antiqua. L'Area Archeologica Centrale*, Roma; AA.VV. (1985): *Roma Antiqua. Forum, Colisée, Palatin*, Roma; AA.VV. (1992): *Roma Antiqua. Grandi edifici pubblici. "Envois" degli architetti francesi (1786-1901)*, Roma; AA.VV. (1999): *Fragments de la Rome Antique dans les dessins des architectes français vainqueurs du Prix de Rome 1786-1924*, París; AA.VV. (2002): *Italia Antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1811-1950). Italia e area mediterranea*, París.

⁴³ Forssman, Erik (1971): “L'Antico come fonte dell'architettura neoclassica”, en *Bolletino del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XIII, p. 29.

⁴⁴ Desgodetz, Antoine (1682): *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*, París.

⁴⁵ Arbaiza, Silvia, y Heras, Carmen (1993): “Arquitectura funeraria y conmemorativa (Exposición Abril-Mayo 1993)” en *Academia*, 77, p. 446.

⁴⁶ ASF sig. 3-308/22. Manuel de Mesa, *Observaciones sobre el templo de Antonino y Faustina*, 1839, p. 22.

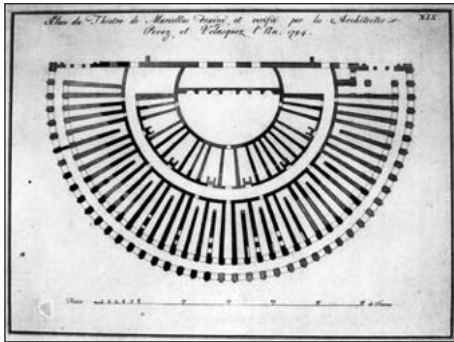


Fig. 2. A. Uggeri, *Iconographie des edifices de Rome Ancienne*, 1801, vol. II, lám. XIX

de a Silvestre Pérez y a Isidro Velázquez en 1794 descendiendo a las bodegas de los negocios instalados en los vanos del primer cuerpo del Teatro de Marcelo a fin de examinar su basamento, como se veían obligados a realizar los anticuarios del momento⁴⁷ (Fig. 2), o a Evaristo del Castillo dibujando el Pórtico de Octavia en el bullicio del mercado de pescado, en pleno corazón de la depauperada judería de Roma, que a más de un arquitecto le había llevado a arrepentirse de analizar esos restos⁴⁸.

Los planos que recibía la Academia de San Fernando de los arquitectos de Roma conllevaban una importante preparación previa, como la ejecución de una serie de bocetos de la construcción antigua escogida, la medición exacta de sus proporciones y de los fragmentos

existentes de su decoración, accediendo a las partes más altas mediante escalas y andamiajes levantados con la ayuda de peones —para cuya colocación eran imprescindibles las oportunas licencias del Gobierno pontificio— (Fig. 3), o la práctica de sondeos arqueológicos, excavaciones de poca entidad dirigidas a descubrir elementos arquitectónicos, o a conocer el trazado de las estructuras semienterradas. En las bibliotecas romanas los pensionados se documentaban acerca de la historia del monumento, y de las fuentes grecorromanas, la numismática y los restos conservados en los museos extraían los datos necesarios para ensayar su restauración ideal⁴⁹. La agitada historia de las pensiones, a menudo suspendidas durante largos espacios de tiempo, y sometidas a las fluctuaciones políticas y económicas que se vivían en España, y la insuficiencia de fondos de la Academia, provocó que los pensionados no siempre percibieran con regularidad sus auxilios y se sintieran desatendidos por la Corona, afectando estas circunstancias a la realización de sus envíos⁵⁰. Asimismo, el elevado coste de las operaciones que desplegaba un arquitecto para delinear sus planos exigía la inversión de considerables sumas de dinero suplementarias, como detallaba Alejandro del Herrero y Herreros en su estudio del Foro de Nerva de 1869, y que no pocas veces

⁴⁷ Guattani, Giuseppe Antonio (1805): *Roma descritta ed illustrata dall'abbate Giuseppe Antonio Guattani romano*, Roma, vol. II, p. 84. La planta del teatro trazada conjuntamente por Pérez y Velázquez se halla en Uggeri, A. (1801): *Iconographie des edifices de Rome Ancienne*, Roma, vol. II, lám. XIX.

⁴⁸ Por ejemplo, al arquitecto francés Prosper Morey: “J’avais l’intention de commencer par le portique dit d’Octavie mais je le remets à un peu plus tard; situé sur la place au poisson et presque enterré dans des maisons sales et dégoûtantes, je n’ai pas eu le courage de débiter par là”. Pinon, Pierre (2003): “Les architectes à l’Académie de France à Rome (1803-1870)”, en AA.VV.: *Maestà di Roma. Da Napoleone all’unità d’Italia. D’Ingres a Degas. Les artistes français à Rome*, Roma, pp.61 y 62.

⁴⁹ Los pensionados Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo coincidieron con el escritor Moratín, pensionado por Manuel Godoy en Roma, en la biblioteca de la Sapienza y en la Vaticana. Fernández de Moratín, Leandro (1968): *Diario (mayo 1780- marzo 1808)*, Madrid, 21-3-1794, 24-3-1794 y 8-1-1796. En el siglo XIX, la fundación de instituciones extranjeras en Roma dedicadas a la arqueología, como el Instituto Arqueológico Alemán, permitió que los arquitectos dispusieran de centros más adecuados para sus investigaciones. Sabemos que el pensionado Alejandro del Herrero y Herreros estudió en la institución germánica, e incluso describió sus sesiones en la revista *La Academia*. Alejandro del Herrero y Herreros, (1877): “El Instituto Arqueológico de Roma”, en *La Academia. Revista de la cultura hispano-portuguesa, latino-americana*, tomo I, 25 de febrero, pp. 120-123.

⁵⁰ El caso más extremo lo vivieron los pensionados de la década de los años 30’ del XIX, que no cobraron sus pensiones durante meses. La queja del arquitecto Manuel de Mesa a esta situación se puede consultar en ASF leg. 48-2/1. Enseñanza. Pensionados 1814-1847. Carta de Manuel de Mesa a Antonio Solá de 5 de julio de 1837.



Fig. 3. H. D'Espouy y Georges Seure, *Monuments Antiques relevés et restaurés par les Architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 1912, vol. II, lám. 130

costeaba la bolsa del pensionado: “Estos gastos son ocasionados por la colocacion de andamios para medir y dibujar dicho monumento, jornal de peones, vaciados en barro y yeso para la exacta determinacion de perfiles, coste de los instrumentos como camara lucida, nivel, cinta, compases asi como los de colores tableros, papel, bastidores, y alquileres de estudio para poder egecutarlos, importando todo ello según mis cuentas unos 200 escudos de España”⁵¹.

La Academia de San Fernando confiaba en que cuando los arquitectos de Roma emprendiesen un proyecto de creación personal incorporasen soluciones arquitectónicas y ornamentales de las edificaciones de la Antigüedad, lo que en definitiva demostraría su absorción de los principios estéticos del clasicismo, dado que en su transmisión a las obras modernas residía la vigen-

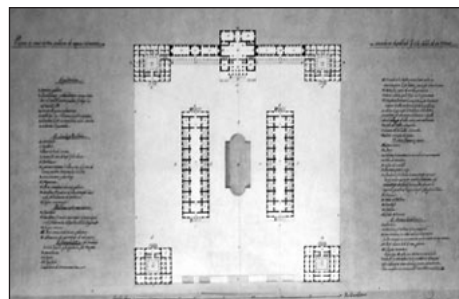


Fig. 4. Antonio Celles, *Planta de un proyecto de baños públicos*. 1805. ASE A-1972

cia y la continuidad de la arquitectura ilustrada y académica. En la eventualidad de que unos planos no se ajustaran a esas reglas, los profesores de la Corporación señalaban a sus discípulos con gran criticismo el desacierto de alejarse de los cánones vitruvianos, lo que en 1805 pudo haberles costado a Juan Gómez y a Antonio Celles su nombramiento como académicos de mérito, al valorar la institución madrileña que sus respectivos trabajos de un Teatro y unos Baños públicos (Fig. 4) no encontraban parangón en los modelos antiguos⁵², opinión que hubo de desconcertar a Celles, elogiado por los anticuarios italianos a causa de su profundo conocimiento sobre las termas romanas⁵³.

Las formas antiguas inspiraron edificios con múltiples funcionalidades, que en su concepción no tenían por qué limitarse a los usos para los que originalmente se había concebido ese tipo de distribución espacial; igualmente los arquitectos podían extraer sólo la idea que había determinado la erección de un monumento y despojaban su proyecto de cualquier paralelismo formal. Un ejemplo de lo primero lo hallamos en el edificio de una Bolsa cuya planta imitaba fielmente el trazado de unas termas de época imperial, que Martín López Aguado finalizaba en febrero de

⁵¹ Archivo General de la Administración (desde ahora AGA.) Educación. Caja 14.865. Carta de Alejandro del Herrero y Herreros a José Vilches de 20 de diciembre de 1869.

⁵² Rodríguez Ruiz, Delfín, *La memoria...*, op. cit., p. 28 y ss.

⁵³ Re, Lorenzo (1823): “Illustrazione dell’erme bicipite di Seneca e Socrate”, en *Pontificia Academia Romana de Archeologia*, I, 2, Roma, pp. 160 y 161, n. 1.

1827⁵⁴. En cuanto a lo segundo, mientras levantaba los planos del templo de la Concordia, donde se desarrollaron ocasionalmente las reuniones del Senado hasta los tiempos del emperador Probo (que vistió la púrpura entre el 276 y el 282 d.C.), Antonio de Zabaleta maduraba una fábrica contemporánea cuya finalidad correspondiese a la de aquel monumento del Foro, lo que le llevó a diseñar un palacio para el Estamento de Próceres del Reino, órgano que dirigió la política española junto al Estamento de Procuradores entre 1834 y 1836⁵⁵.

En lo que se refiere al ejercicio práctico de la arquitectura por parte de los pensionados de esta especialidad que viajaron a Italia, éstos apenas gozaron de la oportunidad de dirigir sus propias obras, ya que al contrario que escultores y pintores, raramente recibían comisiones de particulares. Su experiencia se ligó más habitualmente a los encargos de rehabilitar algunas piezas del Palacio de España, o de supervisar las reformas llevadas a cabo por artistas italianos, funciones que desempeñaron Ignacio Haan (1785)⁵⁶, Antonio Celles (1815)⁵⁷, Martín López Aguado (1825)⁵⁸, o Alberto Albiñana (1892); la constante amena-

za de ruina de las iglesias nacionales en Roma también propició que los arquitectos intervinieran en su restauración y mantenimiento, o directamente en su completa reconstrucción. Destacaremos los trabajos de José de Hermosilla en la iglesia de la Santísima Trinidad a mediados del siglo XVIII⁵⁹, decorada con los frescos de otro español, el pintor Antonio González Velázquez, el proyecto de Alejandro del Herrero y Herreros para la reedificación de la iglesia de Santiago de los Españoles en 1870⁶⁰, y la minuciosa revisión del conjunto de propiedades administradas por la Obra Pía que efectuó Joaquín Pavía en 1892⁶¹.

Como señalamos al principio, el goce de una pensión no se debe observar como un mero viaje de perfeccionamiento personal, que proporcionaba al arquitecto la experiencia y el prestigio de haber estudiado en el extranjero; las pensiones se organizaron como un método docente destinado asimismo a los que no compartían la fortuna de partir hacia Italia, que a través de los dibujos remitidos por sus compañeros se instruían en los valores artísticos del estilo neoclásico. Si la búsqueda de nuevas referencias que impulsaran el renaci-

⁵⁴ Chueca Goitia, Fernando (1973): *Varia Neoclásica. Discurso del académico electo Fernando Chueca Goitia el día 24 de junio de 1973 con motivo de su recepción*, Madrid, figs. 29 y 30, y pp. 140 y 141. Arbaiza, Silvia, y Heras, Carmen (2000): "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, 91, p. 176, lám. 25.

⁵⁵ ASF sig. 308-29/3. Antonio de Zabaleta, *Memoria que acompaña al antiguo templo llamado de la Concordia nuevamente descubierto en Roma*, 1836, p. 12 y ss. También acerca de este proyecto, Sazatornil Ruiz, Luis (1992): *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española*, Santander, pp. 75 y 76.

⁵⁶ Anselmi, Alessandra (2001): *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, pp. 113 y 114.

⁵⁷ En lo concerniente a las actividades desarrolladas en Roma por Antonio Celles, Montaner, Joseph M^a (1988): "L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles Azcona (1803-1815)", en *L'Avenç*, 120, pp. 16-24; id. (1990): *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona; Bassegoda Nonell, Juan (1990): "Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)", en *Academia*, 88, pp. 19-30; Colini, A. M. (1947): "Storia e topografia nel Celio nell'Antichità", en *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. VII, Roma, pp. 225-228. Además de las sucintas reformas en el Palacio de España Celles dirigió de 1813 a 1815 las obras de renovación del palacio y los jardines de la villa que Manuel Godoy adquirió en el monte Celio durante el exilio en Roma de la Familia Real española. Benocci, Carla (1991): *Villa Celimontana*, Turín.

⁵⁸ AMAE. ss. leg. 754.

⁵⁹ Tormo, Elías (1942): *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, vol. II, p. 38.

⁶⁰ AGA. Educación. Caja 14.865. Informe del Ministerio de Instrucción Pública de 11 de marzo de 1870. Una vez finalizada su pensión, Alejandro del Herrero y Herreros pudo regresar a Roma en calidad de arquitecto de los Lugares Píos, cargo que ocupó entre 1876 y 1881. En 1879 se le encomendó la reforma del complejo conventual de San Pietro in Montorio para la instalación allí de la Academia Española de Bellas Artes. Véase Ponce de León, Pedro (1986): "El claustro de la Academia Española de Bellas Artes en Roma", en *Academia*, 62, p. 239, n. 14.

⁶¹ AMAE. ss. leg. H4339. Carta del Director de los pensionados al Ministro de Estado de 28 de enero de 1892.

miento de la arquitectura ilustrada abrió el campo a las investigaciones arqueológicas⁶², entrado el siglo XIX, el mismo procedimiento arqueológico pondría en duda la rigurosidad de la teoría arquitectónica personificada en los libros de Vitruvio, al contrastarla con la realidad enunciada en los mismos vestigios de la Antigüedad. Coincidiendo con las

denuncias decimonónicas sobre la invalidez del sistema académico⁶³, las pensiones diversificaron su ámbito de estudios artísticos, interesándose por los estilos renacentista, medieval, o egipcio, si bien la figuración de construcciones grecorromanas en los diseños de los arquitectos será un fenómeno constante hasta los primeros años del siglo XX.



⁶² Etienne, Roland y Françoise (1992): *La Grecia antigua. Arqueología de un descubrimiento*, Madrid, p. 49.

⁶³ Úbeda de los Cobos, Andrés (1992): "La Academia y el artista", en *Cuadernos de Arte Español*, 33, p. 23 y ss.

PICASSO Y EL CINE:
HISTORIA Y LENGUAJE ARTÍSTICO

Juan Manuel Garrido Roldán
Universidad de Málaga

Picasso ha sido, y continúa siendo, el artista del siglo XX más estudiado. Es muy extensa la bibliografía existente que tiene como tema tanto su vida como su obra; siendo los más destacados historiadores del arte los que se han aproximado a él, desde las más diversas metodologías. Gracias a ello de Picasso conocemos casi todas sus facetas, como pintor, ceramista, escultor; su afición a los toros, al flamenco, a la fotografía; las relaciones con sus amistades, familiares y, sobre todo, sus mujeres. Así podemos definir a Picasso como un artista *poliédrico*.

También desde los medios audiovisuales se le ha prestado un gran interés, siendo los documentalistas los más productivos, existiendo en la actualidad una, muy amplia, filmografía.

Pero en la relación entre los medios audiovisuales y Picasso se da una paradoja. El interés del cine por Picasso y de Picasso por el cine no se ha visto correspondida por los historiadores, ni del cine ni del arte; puesto que existen pocos trabajos de investigación que analicen estas relaciones.

Porque existe un Picasso interesado por el cine y cineasta, una faceta y una cara de ese *poliedro* que nos es, casi, completamente desconocida. Es una faceta a descubrir.

El objetivo de esta tesis es analizar esta nueva faceta, para llegar a estable-

cer el tipo y el grado de intensidad de las relaciones entre la evolución del lenguaje artístico de Picasso y la evolución del lenguaje cinematográfico, situándolo en un contexto histórico tan convulsivo como ha sido del siglo pasado.

El trabajo debe su inspiración a varios textos. De la bibliografía hay que destacar los libros de Carlos Fernández Cuenca “Picasso, en el cine también”; “Guernica” de Juan Antonio Ramírez; “Picasso à l’écran” Marie-Laure Bernadac y Gisèle Breteau-Skira y “Picasso vivo, 1881-1907” de Joseph Palau i Fabre. Dentro de los artículos ha que mencionar “Picasso y el cine: Guernica y El acorazado de Potemkin” de María Teresa Posada Kubissa; “El misterio Picasso” de Jean Cocteau; “Picasso dirige e interpreta su primer film” de George Sadoul y “Un film bergsoniano: El misterio Picasso” de André Bazin.

Como textos audiovisuales he escogido siete películas que considero nos pueden proporcionar una visión global de la imagen que nos ha quedado de Picasso. Estas películas son: “El misterio Picasso” de Henri George Clouzot; “La mirada de Picasso” de Nelly Kaplan; “Fraude” de Orson Welles; “Picasso pintor” de Frédéric Rossif y “El joven Picasso” de Juan Antonio Bardem. Ya desde un punto de vista local y regional he analizado dos películas, “Málaga y

Picasso” de Luis Alcobendas y “Picasso ocho historias de amor” de Luis Marmerto López Tapia.

Tanto la bibliografía como la filmografía está siendo consultada de los fondos pertenecientes a la Fundación Casa Natal de Picasso y en el, recientemente inaugurado, Museo Picasso de Málaga. Y para la reconstrucción de los primeros momentos del cine en Málaga se ha consultado el Archivo Histórico Provincial y el Archivo Díaz Escovar.

El marco histórico donde se desarrolla el trabajo es el siglo XX. En ella voy a relacionar las distintas etapas artísticas de Picasso, con las fases por las que pasa el artista en su relación con el medio audiovisual que son como aficionado, como espectador, como director y protagonista, para terminar, -después de su muerte-, con la imagen que nos ha quedado de él como mito y como icono; no olvidando una cierta imagen de Picasso como kits, que es propio de la época actual posmoderna.

Así el trabajo se ha dividido en dos etapas principales, dividiendo el siglo en dos partes iguales, que tiene como eje el año 1950, año que Picasso dirige su primera película, -que está inédita-, “La muerte de Charlotte Corday”.

Entre 1880 y 1895 la historia de las imágenes en movimiento entra en una fase decisiva. En estos años Marey y Muybridge desarrollan sus estudios sobre la cronofotografía y George Eastman inventa el celuloide, lo que da un fuerte impulso a las investigaciones de Edison en Estados Unidos, Skladanowsky en Alemania y los hermanos Lumières en Francia.

Así se estaba a un paso de la invención del cinematógrafo, que la historiografía se lo ha atribuido a los hermanos Lumières por su exhibición pública que realizaron en diciembre de 1895 en París.

Es en este contexto de gran desarrollo científico, decidido a conseguir una vieja aspiración del ser humano cual es representar sus imágenes en movimiento, es donde Picasso desarrolla su infancia y su primera juventud. La ciencia inicia sus últimos pasos hacia la revolución que representará la imagen fotográfica en movimiento y Picasso da los primeros pasos hacia una revolución en la historia del arte.

Podemos decir que Picasso tuvo el don de la oportunidad pues nació, en lo referente a lo audiovisual, en el momento adecuado aunque no en el lugar preciso; esto último lo corregiría el pintor, primero, con su estancia en Barcelona, centro cultural y cinematográfico de España, y con su definitiva llegada a París, centro cultural y cinematográfico mundial durante esos primeros años.

La primera parte se ha dividido en cinco temas, que son:

- **El juego.** Y la nueva mirada hacia el arte que se da a partir de la popularización de los juegos ópticos, como el zootropo o el filoscopio¹; así como las sesiones de sombras chinescas, de fantasmagorías y de linterna mágica; que con la invención de la fotografía son los antecedentes más directos del cinematógrafo.

El Picasso-niño debió de jugar con estos artilugios como cualquier otro niño de su época, como los niños actuales lo hacen con los juegos de realidad virtual. Y así se estaba formando un artista que tenía una importante influencia de su padre, que era un pintor academicista; pero al mismo tiempo, de una manera informal y cotidiana, y por supuesto, nada académica, se divertía con las imágenes en movimiento, jugaba con los ojos y la mirada, que lo llevaría al lenguaje cubista, por un lado y por otro lado, con sus juegos de manos,

¹ Para el acercamiento a este tema es imprescindible la lectura de las obras de FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier. (1999). *Artilugios para fascinar: Colección Basilio Martín Patino*. Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca; y (1996). *La fascinación de la mirada. Los aparatos pre-cinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Semana Internacional de Cine de Valladolid y Junta de Castilla y León, Valladolid.

haciendo recortables, le llevaría a desarrollar el collage.

Así el mundo de estas imágenes se abría ante él como un misterio, que en su etapa de juventud le llegaría a fascinar.

Esta etapa de Picasso la he denominado como de, primero aficionado a los juegos ópticos, para después, —a partir de la invención del cinematógrafo—, pasar a ser un aficionado al nuevo arte. Lo considera como un nuevo entretenimiento, pero en absoluto banal, sino un entretenimiento capaz de desarrollar la imaginación artística de igual intensidad, pero de forma muy diferente, a la formación humanística que adquiriría con sus lecturas.

- **El color.** Picasso, posiblemente, a partir de diciembre de 1896 tomó contacto con el Cinematógrafo Napoleón de Barcelona, que frecuentaba con Manuel Pallarés y después con los hermanos Ramón y Cinto Reventós², encontrándose en su etapa azul.

Pero al igual que la afición a los juegos ópticos empezó en Málaga, su afición al cinematógrafo puede haber empezado en esta misma ciudad. La familia Picasso pasaba los veranos en Málaga donde disfrutaba de sus fiestas, así el Picasso-joven pudo haber asistido a las sesiones públicas del Kinetógrafo Werner a partir del 5 de septiembre de 1896, que estaba instalado en el Hotel Victoria, situado en la calle Marques de Larios n° 9³. Igualmente durante el verano de 1897 Picasso pudo asistir a las sesiones de cinematógrafo que se organizaban en el Café España situado en la Plaza de la Constitución⁴, sesiones que servían de complemento y se alternaban con cuadros de bailes, típicos de los espectáculos de la feria de Málaga.

También durante el verano de 1898 pudo asistir a las sesiones del Cinematógrafo Lumière propiedad de D. Antonio Sánchez, que se inauguró el 22 de julio en el rellano del muelle, con una gran propaganda y la asistencia de las principales autoridades locales⁵. Este cine se anticipó dos años a la aparición del mítico Pascualini, considerado como el primero que se instaló en Málaga, por lo que, quizás, se le podría considerar como el primer cine de Málaga.

A finales de 1900 y principios de 1901 Picasso realiza su último viaje a Málaga acompañado de Casagemas. En este viaje pudo asistir a las sesiones cinematográficas del Cinematógrafo Pascualini, salón de cine que por aquellos tiempos empezaba a abandonar su etapa itinerante en las barracas de ferias y empezaba a ser un cine semi-estable, instalado en la Plaza de la Merced durante los primeros años del siglo XX.

El cinematógrafo recoge de la pintura toda una tradición en el empleo de los colores, que ya se empleaban en la época de las sesiones de linterna mágica. Coloreado donde el azul y el rosa tenían una especial relevancia, ya que “las secuencias se coloreaban siguiendo un código simbólico, amarillo o rosa (escenas sentimentales), de rojo (batallas), o de verde azul (terror, tristeza)”⁶, así Picasso en su etapa azul pintó la tristeza por la muerte de un amigo en el cuadro de “La vida” de 1903 y en su etapa rosa pintó los sentimientos más profundos que encontraba en el mundo del circo y en su relación con Fernand Olivier.

En esta etapa se puede decir que Méliès en sus películas más imaginativas, como “El viaje a la Luna” (1902), y

² PALAU I FABRE, Josep. (1980). *Picasso vivo, 1881-1907. Infancia y primera juventud de un dimiurgo*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, p. 117.

³ “La Unión Mercantil” día 6 de septiembre de 1896. Archivo Díaz Escovar. Málaga. Citado por LARA, María Pepa. (1999). *Historia del cine en Málaga*. Editorial Sarriá, Málaga, p. 11.

⁴ “La Unión Mercantil” día 19 de agosto de 1897. Archivo Díaz Escovar. Málaga.

⁵ “La Unión Mercantil” día 23 de julio de 1898. Y en “Efemérides Históricas Malagueñas” de Díaz Escovar, 22 de julio de 1898”. Archivo Díaz Escovar, Málaga.

⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio. (1994). *Picasso: el mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial, Madrid, p. 16.

Picasso en sus etapas azul y rosa comparten los mismos criterios estéticos en el empleo del *coloreado*, en un caso películas y en el otro cuadros. Así lo vio Erwin Panofsky al afirmar que “las películas de imaginación fantásticas (Méliès) había de conducir a las experiencias expresionistas y surrealistas”⁷, tanto en cine como en pintura.

- **El cubismo.** A partir de “Las señoritas de Avignon” (1906), y ya asentado en París, que no olvidemos era la capital cultural de Europa, pero también, -y quizás por ello-, capital donde nació el cinematógrafo. Picasso inicia una nueva etapa artística pero también en su relación con el cinematógrafo inicia una nueva etapa, que la podemos denominar como la de un espectador muy formado, y muy atento a la evolución de este nuevo arte⁸.

En Montmartre la pandilla de Picasso iba al cine de la rue Donai donde pudo ver las películas de imaginación fantásticas de Méliès, las películas cómicas de Dranem. Ya en Montparnesse en el cine Mille Colonnes de la rue de la Gaité pudo ver las películas de Charlot⁹, la serie Fantomas que tanto le impresionó, así como las primeras interpretaciones de mujeres fatales de Napierkowska, Musidora y Pearl White¹⁰.

El lenguaje cubista y el lenguaje cinematográfico comparten un concepto esencial, cual es el de la fragmentación. Así el cubismo evolucionará hacia una mayor complejidad compositiva, casi rozando la abstracción; y el montaje cinematográfico hará lo mismo, con la escala de planos. El lenguaje cubista de Picasso evolucionará desde analítico hasta her-

mético, dando un giro copernicano que culminaría con la invención del collage; y el cinematógrafo evolucionará desde Griffith hacia Eisenstein, siendo el realizador ruso, en sus primeras películas, quien llegará a la cumbre de la complejidad del lenguaje cinematográfico, que por el ritmo del montaje, quizás, rozaba la abstracción.

También podemos observar que en ambos, cine y pintura, a una mayor fragmentación de la imagen, más se tendía a una imagen menos coloreada o en blanco y negro. Podemos poner como ejemplo los retratos cubistas de Picasso y la película “El acorazado de Potemkin” (1925) de S.M. Eisenstein.

Quizás el Picasso cubista no entró en la abstracción, con la invención del collage, por influencia del cinematógrafo, ya que éste era el arte más icónico y más reñido con un concepto restringido de abstracción. También al cinematógrafo lo podemos considerar como un collage de materiales químicos que se impresiona con la luz, y que puede expresar las ideas más abstractas con una gran iconicidad.

- **El surrealismo.** Que representa un revulsivo en la vida de Picasso, y que es a su vez la vanguardia más comprometida con el cine y la política. Las relaciones de Picasso con los grupos surrealistas, -Bataille o Breton-, son muy complejas de definir. Pero en este momento abría que recuperar el concepto de *pandilla* más que el de grupos artísticos delimitados para definir esa relación. Picasso iba en *pandilla* al cine, de igual forma se reunía con los surrealistas para compartir criterios estéticos y políticos en un contexto de total libertad de pensamiento.

⁷ PANOFKY, Erwin. “Estilo y material en el cine”. En Urrutia, Jorge ed. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres, Valencia, p. 158-161.

⁸ Ricciotto Canudo, amigo personal de Picasso y creador del cine-club “Los amigos del séptimo arte”, es el primero en teorizar sobre las posibilidades del cinematógrafo como nuevo lenguaje artístico en el “Manifiesto de las Siete Artes” (1911), a la vez que se Picasso estaba inmerso en su etapa cubista. Recogido en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero. (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid.

⁹ PICASSO, Pablo. “Porquoi nous aimos Charlot”. Les Lettres Françaises, 10 de abril de 1952. En este texto Picasso rinde homenaje a Chaplin además de recordar sus veladas cinematográficas, con su pandilla en este cine.

¹⁰ CREPELLE, Jean-Paul. (1983). *La vida cotidiana en el Montmatre de Picasso*. Argos Vergara, Barcelona, p. 144-145.

En junio de 1929 Picasso asistió, (en *pandilla*), con el grupo surrealista a la proyección de “El perro andaluz” de Luis Buñuel¹¹. Pocos meses después Eisenstein pronunció un una conferencia sobre el nuevo cine soviético en la Universidad de la Sorbona, donde volvió a asistir toda la pandilla surrealista. Es en este momento donde posiblemente Picasso pudo conocer a Eisenstein.

Su formación como espectador de cine, puesto que podemos afirmar que Picasso estaba muy bien informado de cómo evolucionaba artísticamente el cine, pudo ser una de las causas por las que abandono las formas neoclásicas y acoger las nuevas formas surrealistas.

Eisenstein, en esencia, lo que hizo en su cine es recoger el legado cubista de Picasso y llevarlo hasta sus últimas consecuencias, consiguiendo que el cine silente alcanzara su máxima expresión como un lenguaje autónomo, en una época donde se empezaba a experimentar con el cine sonoro. Y Picasso, durante el *Guernica*, se impregna del cine de Eisenstein del sentido revolucionario y de lucha contra el fascismo.

En su etapa de compromiso político Picasso recoge la influencia de las imágenes de Eisenstein, que para él era como un regreso a sus orígenes; tanto de su etapa azul, donde son representados los más necesitados; como en su etapa cubista, ejemplo emblemático de revolución.

- **Guernica.** Los años treinta supo en la culminación de la etapa de espectador de Picasso, que se acrecienta con *la contemplación* el horror de la llegada del nazismo al poder, de la guerra civil española y del inicio de la segunda guerra mundial.

La conciencia política de Picasso toma una mayor dimensión cuando conoce a Dora Maar, y fue la fotografía que lo vio por primera vez “durante la presentación a la prensa de “Le Crime de Monsieur Lange”, el film de Jean Renoir en el cual Dora era fotógrafa plató”¹², transcurría el año 1935.

Las imágenes que inspiraron a *Guernica* tienen una profunda raíz en la historia del arte¹³, pero a esta tradición cultural hay que unirle la innovación de la época tan crítica que vive Picasso.

Picasso, para la realización de *Guernica*, pudo inspirarse en el cine de Eisenstein, y más en concreto en la secuencia *La escalera de Odessa*, de “El acorazado de Potemkin”, que pudo ver, llevado por Dora Maar, en el cine-club de Moussinac llamado “Los amigos de Espartaco”, aunque también Zervos “publicara en el n° 1 de enero de 1927 de Cahiers d’Art una selección de fotografías de la misma”¹⁴.

Pero creemos que en 1937 Picasso ya pudo tener una visión global de la películas más vanguardistas de Eisenstein, y que pudo verlas todas. La relación del *Guernica* con el cine de Eisenstein no puede ser de una sola película sino de, sobre todo, sus primeras películas. Las relaciones son tanto de contenido, formales e iconográficos, siendo en esto último donde se comparten más criterios artísticos.

En este momento juega un papel importante la presencia de Dora Maar. Tal vez fue ella la que dio un impulso definitivo al Picasso espectador. Ella, posiblemente, le puso en contacto directo con las películas de Eisenstein a través de los cine-clubs parisinos.

Es como hemos dicho la culminación del Picasso espectador de cine, que

¹¹ SÁNCHEZVIDAL, Agustín. (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Planeta, Barcelona, p. 218.

¹² COMBALIA, Victoria. (1995). *Dora Maar fotógrafa*. Bancaja, Valencia, p. 41.

¹³ Entre otras obras se pueden consultar a CALVO SERRALLER, Francisco. (1999). *Guernica*, T.f. Editores, Madrid; RUSSELL, Frank D. (1981). *El Guernica de Picasso*. Editora Nacional, Madrid y ARNHEIN, Rudolf. (1976). *El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura*. Gustavo Gili, Barcelona.

¹⁴ POSADA KUBISSA, María Teresa. “Picasso y el cine: El Guernica y El acorazado de Potemkin”. Boletín del Museo del Prado, Tomo IX, n° 25, 26, 27, enero-diciembre 1988, p. 113.

evoluciona desde un espectador muy *formado* a un espectador *extasiado*, al modo de Eisenstein.

La segunda parte del trabajo empieza a partir del año 1950, y a cada década está asociada a una película. Estos años cincuenta son los años más importantes de las relaciones de Picasso con el cine. Podemos decir que el artista entra en su etapa de director y protagonista. Son unas relaciones muy cortas pero muy intensas.

Durante esta década Picasso realiza, las anteriormente citadas “La muerte de Charlotte Corday” y “El misterio Picasso”.

-Años 50. “El misterio Picasso” de Picasso y Clouzot. En esta película podemos estudiar el proceso creativo de Picasso desde una nueva perspectiva. Anteriormente hemos estudiado este complejo proceso creativo a través de los bocetos en “Las señoritas de Avignon”, o a través de la serie fotográfica de Dora Maar en *Guernica*; dos décadas después, es por medio del montaje cinematográfico, -o mejor expresado, mediante el micro-montaje cinematográfico-, donde podemos aproximarnos a este proceso y estudiar como funciona el pensamiento artístico de Picasso, para poder comprobar, quizás, que es muy similar al proceso creativo que se da al realizar una película.

Llegados a este punto, quizás, hay que pararse y dedicar un capítulo a Picasso y el cine documental de esta época; ya que colabora con distintos documentalistas como Vedrés, Haesaerts, Emmer, Miraud y Picault; grupo de documentalistas que toman como ejemplo a Picasso para intentar reconstruir la cultura europea después de la segunda guerra mundial; objetivo que logran sobradamente, a la par que se intenta reconstruir Europa a través del Tratado de Roma.

Picasso da por terminado estos contactos directos con el cine con la apa-

rición como actor, de una forma breve pero muy significativa, en “El testamento de Orfeo” de su amigo Jean Cocteau.

No hay que olvidar la película “Guernica” de Alain Resnais, que es un anticipo de la década de los sesenta.

- Años 60. “La mirada de Picasso” de Nelly Kaplan. Una nueva generación de jóvenes artistas y cineastas van a tomar como ejemplo a Picasso. En esta película, no se analiza la mirada de Picasso sobre las mujeres, sino la mirada de una mujer-cineasta y feminista sobre la vida y obra de Picasso. Hay está gran parte de su originalidad.

Es muy significativo que no nos queden imágenes cinematográficas de un Picasso ya anciano y decrepito, como son el caso de Camilo José Cela y Rafael Alberti. Quizás esta ausencia de imágenes de sus últimos años de vida haya aumentado la imagen de Picasso como mito, siempre joven. Así la imagen que tenemos del artista no se debe a su imagen mediática, no es la imagen la que manipula a Picasso, sino que es el artista el que crea su propia imagen, su mejor obra. Todo un ejemplo para la sociedad actual.

Picasso en estos últimos años de vida realiza toda una revisión de la historia del arte, como ejemplo podemos poner sus versiones sobre “Las meninas” de Velázquez; entrecruzadamente los jóvenes artistas y cineastas de la generación del 68 tratan de recoger el legado de las vanguardias históricas, y ponen en crisis los postulados sobre los que se asientan la civilización europea, tratan de hacer una revisión histórica tanto artística como política.

No es anecdótico que Jean-Luc Godard cite obras de Picasso en sus películas, como “Al final de la escapada”, (1960) y “Pierrot el loco”, (1965); junto a “Jules et Jim, (1962) de François Truffaut y “Mi noche con Maud”, (1969) de Eric Rohmer.

- **Años 70. “Fraude” de Orson Welles.** Un auténtico homenaje al genio, que aunque lo cita de una forma breve, no deja de ser una de las visiones más sugerentes que se han realizado. Es, una vez fallecido el artista, el inicio del mito de Picasso.

En Málaga durante los años decisivos para España de los setenta, **Miguel Alcobendas** realiza **“Málaga y Picasso”**, una ocasión perdida para realizar una entrevista a Picasso en esos últimos años de vida, que no se pudo realizar por motivos políticos y burocráticos, y que se sirve del icono Picasso para reivindicar la democracia en España y la autonomía andaluza.

- **Años 80. “Picasso pintor” de Rossif.** En la década de los 80 el antiguo orden político empieza a cambiar. Rossif en “Picasso pintor” reivindica la faceta ética y política de Picasso, para contrarrestar una oleada de valores neo-ultraconservadores que se intentan abrir paso en la sociedad. Es ya su faceta como un Picasso-ícono político en contra del *final de la historia* y del *hombre*.

- **Años 90. “El joven Picasso” de Juan Antonio Bardem.** En la década de los años 90 España ha cambiado completamente. Bardem en “El joven Picasso”, realizada en el año emblemático de 1992, lo toma como ícono de una España joven y moderna, insertada plenamente en Europa.

En un contexto andaluz, no olvidemos que el año 1992 fue el año de la Expo 92 de Sevilla, **Luis Mamerto López Tapia** realiza **“Picasso ocho historias de amor”**, uno de los primeros intentos de abordar la influencia de la mujer en la vida y obra del artista. Es la utilización del icono Picasso para mostrarnos a una Andalucía que abandona su atraso secular.

Este trabajo de investigación está, prácticamente, en sus inicios; así pues no podemos llegar todavía a conclusiones, pero si podemos hacer algunas consideraciones por las cuales van a girar las más importantes reflexiones.

El siglo XX ha sido el siglo de la imagen y del cine. Cloutier a definido al hombre inscrito en la era de la imagen como un “Emerec”¹⁵, o sea, un hombre emisor-receptor de imágenes.

Así pues podemos definir a Picasso como un hombre “Emerec”, un receptor de todo tipo de imágenes, incluido las cinematográficas, y un emisor de ellas a través de su propia reelaboración artística. Y ese concepto dual de espectador es lo que aporta el lenguaje cinematográfico. Es una nueva era para un nuevo tipo espectador.

Es un objetivo de este trabajo estudiar las características de este nuevo espectador, definido como dinámico y participativo, y que tiene su imagen emblemática en Picasso.

Curiosamente, como afirma Palau i Fabre¹⁶, a los 15-16 años asiste a las sesiones de cine, se considera ya un adulto, y se empieza a separar de la tradición más academicista.

Y este autor, muy acertadamente escribe “esta conjunción del cine con la adolescencia y juventud de Picasso muy posiblemente ha tenido grandes consecuencias. El artista más dinámico que haya existido jamás ¿habría sido del mismo sin el séptimo arte?, ¿no contribuyó éste al alumbramiento de aquél?, ¿se trata, tal vez, de una simple coincidencia?, ¿Llevaba Picasso dentro de sí el germen de este dinamismo?, ¿lo adquirió o acrecentó en contacto con aquellas manifestaciones contemporáneas?”

Estamos abordando un punto esencial, a saber: Picasso es el primer artista plástico verdaderamente dinámico, in-

¹⁵ CLOUTIER, J. (1975). *L'ère d'Emerec*. Presses de L'Université de Montreal, Canada. Citado por SANTOS GUERRA, Miguel Ángel. (1984). *Imagen y Educación*. Ediciones Anaya, Madrid, p. 12

¹⁶ PALAU I FABRE, Josep. (1980). *Op. cit.*, p. 120.

ternamente dinámico, de toda la historia del arte”¹⁷.

Recogiendo el reto que plantea Palau i Fabre, este trabajo pretende responder a estas y a otras preguntas que vayan surgiendo a lo largo de la investigación.

Pero esta nueva visión del arte que se da a partir de, primero la popularización de los juegos ópticos y después con la invención del cinematógrafo, no es producto de un solo hombre, es producto de toda una generación que nace entorno al 1880-1890.

En esta década nace toda la generación futurista que interpreta ese dinamismo de la época de una forma muy diferente a Picasso, lo podemos definir como un dinamismo externo; en contraposición al dinamismo interno de la generación cubista de Picasso.

Picasso nace al mismo tiempo que Chaplin, Duchamp, Cocteau, Léger, Gance, Braque, Wiene, Derain, Flaherty, Apollinaire, etc. Habría que inventar la generación del 96, inscrito en las vanguardias históricas, y que fue la generación que vio nacer las imágenes fotográficas en movimiento. Como padre y madre de esta generación podemos poner a George Méliès que nació en el año 1861, el verdadero impulsor de esa nueva mirada y de la eclosión de un nuevo arte.

La afición al cine de Picasso la podemos poner al mismo nivel que otras aficiones, como por ejemplo su afición a las corridas de toros. Aunque diferenciando que su afición a los toros fue inculcada por su padre y tiene una profunda raíz cultura, y su afición al cine es una opción personal hacia un nuevo arte que está naciendo.

Es curioso como cine y toros se unen en España. Una de las primeras pelícu-

las rodadas en España fue una corrida donde lidiaba el torero Luis Mazzantini y filmada por Promio en Madrid¹⁸.

Si en la época azul y rosa de Picasso es el cine el que recoge de la pintura toda una tradición simbolista del empleo de los colores, como ejemplo podemos poner a las películas de imaginación fantástica de Méliès, que eran coloreadas a mano. En la época cubista es, quizás, la pintura la que recoge los estudios sobre el montaje cinematográfico que se están realizando, y que tienen en Griffith su mayor exponente.

Al menos podemos afirmar que el lenguaje cubista y el lenguaje cinematográfico estaban aprendiendo a expresarse en imágenes al mismo tiempo, y comparten entre otros conceptos como el de fragmentación y el primitivismo.

Llegados a los años 30, hacia al final de esa década, Picasso ha recogido, en lo artístico y en lo político, lo mejor de las dos realidades del mundo enfrentadas. Por un lado recoge del cine norteamericano el sentido popular de las películas Chaplin, por otro lado recoge la experimentación, artística y política, de Eisenstein en la Rusia Soviética. De esta síntesis podrá nacer “Guernica”.

Tras la segunda guerra mundial Picasso se decide a dirigir e interpretar películas.

Durante la realización de “La muerte de Charlotte Corday”, Sadoul¹⁹ ve a Picasso como un destacado director que inicia una prometedora carrera en el mundo del cine. Pero este presagio no se cumplió, tal vez porque Picasso era muy mayor y la tarea de dirigir una película es muy trabajosa, y en equipo, no es como pintor un cuadro, que es un trabajo individual.

Esta película, entre quienes la vieron, tuvo opiniones encontradas; para Sadoul es una muy buena e innovadora película,

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ SEGUIN, Jean-Claude y LETAMENDI, Jon. *El sistema Lumière en España (1896-1897)*. En MADRID, Juan Carlos de la, Coord. (1996). “Primeros tiempos del cinematógrafo en España”. Universidad de Oviedo y Ayuntamiento de Gijón, Gijón, p. 37.

¹⁹ SADOUL, Georges. “Picasso dirige et interprète son premier film”. *L’Ecran Français*, n° 276, 23 de octubre de 1950, p. 450-467.

para *Penrose*²⁰ es un film que no tiene mucha importancia artística.

De todas formas habría que recuperarla porque tiene, al menos, el interés de ser la primera mirada de Picasso a través de un objetivo cinematográfico.

Para terminar podemos afirmar que Picasso fue un hombre de cine. Se formó como espectador, como un espectador privilegiado, que llegó a dirigir e interpretar películas. Y su interés por este lenguaje, medio de comunicación y arte a la vez, no decayó nunca, aunque hubo momentos más intensos que otros.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- CLOUTIER, J. (1975). *L'ère d'Emerec*. Presses de l'Université de Montreal, Montreal-Canada.
- COMBALIA, Victoria. (1995). *Dora Maar fotógrafa*. Bancaja, Valencia.
- CREPELLE, Jean Paul. (1983). *La vida cotidiana en el Montmatre de Picasso*. Argos Vergara, Barcelona.
- BERNADAC, Maria-Laure y BRETEAU-SKIRA, Gisèle. (1992). *Picasso a l'écran*. Editions du Centre Pompidou et Reunión des Musées Nationaux, Paris.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. (1971). *Picasso, en el cine también*. Editora Nacional, Madrid.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier. (1999). *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca.
- (1996). *La fascinación de la mirada. Los aparatos pre-cinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Semana Internacional de Cine de Valladolid y Junta de Castilla y León, Valladolid.
- LARA GARCÍA, María Pepa. (1999). *Historia del cine en Málaga*. Editorial Sarriá, Málaga.
- MADRID, Juan Carlos de la, (Coord). (1996). *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*. Universidad de Oviedo y Ayuntamiento de Gijón, Gijón.

- PALAU I FABRE, Josep. (1980). *Picasso vivo, 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*. Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- PENROSE, Roland. (1981). *Picasso: su vida y su obra*. Argos Vergara, Madrid.
- RAMIREZ, Juan Antonio. (1994). *Picasso: el mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial, Madrid.
- (1999). *Guernica*. Editorial Electa, Madrid.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero. (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Planeta, Barcelona.
- SANTOS GUERRA, Miguel Ángel. (1984). *Imagen y Educación*. Anaya, Madrid.
- URRUTIA, Jorge, ed. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres, Valencia.

ARTÍCULOS

- BAZIN, André. "Un film Bergsoniano. Le mystère Picasso". Cahiers du Cinéma n° 60 de junio de 1956. Reproducido en la obra del mismo autor, (1990) *¿Qué es el cine?* Ediciones Riap, Madrid.
- CANUDO, Ricciotto. "Manifiesto de las Siete Artes". En ROMAGUERA I RAMIO, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero. (1993).
- COCTEAU, Jean. "Le Mystère Picasso, (Henri-George Clouzot)". Les Lettres Françaises n° 619 de 10 de mayo de 1956.
- PANOFKY, Erwin. "Estilo y material en el cine". En URRUTIA, Jorge, ed. (1976).
- PICASSO, Pablo. "Porquoi nous aimons Charlot". Les Lettres Françaises, de 10 de abril de 1952.
- POSADA KUBISSA, María Teresa. "Picasso y el cine: El Guernica y El acorazado de Potemkin". *Boletín del Museo de Prado*, Tomo IV, n° 25, 26, 25, enero-diciembre de 1988.
- SADOUL, Georges. "Picasso dirige et interprète son premier film". L'Écran Français, n° 276, 23 de octubre de 1950.
- FILMOGRAFÍA²¹
- RESNAIS, Alain.: Dir. (1949). *Guernica*. Prod.: Les Films du Panteón, Francia. Fot.: A. Du-

²⁰ PENROSE, Roland. (1981). *Picasso: su vida y su obra*. Argos Vergara, Madrid, p. 450.

²¹ Se ha seguido para su ordenación el criterio cronológico, ya que el estudio ya seguido ese mismo criterio.

- maitre, W. Novick y H. Ferrand. Guión: Alain Resnais y Robert Hessens.
- PICASSO, Pablo y ROSSIF, Frédéric.: Dirs y guión. (1950). *La mort de Charlotte Corday*. Prod.: Cinémathèque Française, Francia. Fot.: F. Rossif y Jean Gonnet.
- PICASSO, Pablo y CLOUZOT, Henri Georges.: Dirs y prods. (1955). *El misterio Picasso*. Prod.: Filmsonor, Francia. Fot.: Claude Renoir. Mont.: Henri Colpi.
- KAPLAN, Nelly.: Dir., mont., y guión. (1967). *La mirada de Picasso*. Prod.: Cythère Films, Francia. Fot.: F. Bogard y L. Gueguen.
- WELLES, Orson.: Dir. (1973). *F for Fake (Fraude)*. Prod.: Films de Prisme, Irán-Francia-Alemania. Fot.: G. Graver y C. Odasso. Guión: O. Welles y O. Palinkas. Mont.: M. Sophie Dobus.
- ALCOBENDAS, Miguel.: Dir. y guión. (1973). *Málaga y Picasso*. Prod.: Mota Films y Ismael González, P.C., España. Fot.: M. Alcobendas y F. Ojeda. Mont.: C. Frías.
- ROSSIF, Frédéric.: Dir. (1981). *Picasso pintor*. Prod.: Arcana U.G.C., Francia. Fot.: D. Barrau y I. Pouffary. Mont.: G. Weding.
- BARDEM, Juan Antonio.: Dir. (1992). *El joven Picasso. (1881-1907)*. Prod.: Televisiones Autonómicas y Unión Industrial Cinematográfica, España. Fot.: Hans Burmann. Guión: Enrique García Herráiz y Juan Antonio Bardem.
- LÓPEZ TAPIA, Luis Mamerto.: Dir. (1992). *Picasso ocho historias de amor*. Prod.: Poker Films de Málaga y Productora Andaluza de Programas, Coop. Fot.: J. Caballero. Guión: L. Mamerto López Tapia y J. Torbado.



ANÀLISI I SIGNIFICACIÓ DEL TERME 'DECADENTISME'
A LES FONTS PRIMÀRIES DE LA CATALUNYA
DE LA FI DE SEGLE

Irene Gras Valero

Abans de desenvolupar qualsevol investigació és essencial el fet de definir-ne el títol –i, per tant, el de determinar clarament el significat dels termes de què aquest està compost–, ja que en fer-ho s'està definint l'objecte d'estudi. D'acord amb això, la present comunicació¹ es centra en l'anàlisi de la problemàtica del títol de la nostra tesi, *El Decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, plantejat de manera provisional. Per tal que aquest arribi a esdevenir definitiu, cal fonamentalment justificar l'ús d'un dels seus termes, el de 'decadentisme'. Aquest terme en sí mateix és problemàtic, pel fet que, d'una manera o altra, fa referència a la existència d'un determinat corrent o d'una tendència concreta –parlar de moviment probablement seria excessiu– en el panorama cultural català de la fi de segle. En aquest sentit, seria probablement menys controvertit optar per altres títols i parlar de *Les arts i la literatura decadents a la Catalunya de la fi de segle* o fins i tot d' *El*

concepte de decadència a les arts i la literatura a Catalunya de la fi de segle, ja que del que no es pot dubtar és de l'existència d'un tipus art i d'una literatura que poden ser considerats com a 'decadents', desposseint el terme de tot sentit pejoratiu, i a través dels quals la idea de 'decadència' es manifesta en una multiplicitat de sentits². Tanmateix, si decidim mantenir el títol original, cal abans que res preguntar-se si és lícita la utilització del terme 'decadentisme' a l'hora de designar un cert tipus d'art i de literatura en el context del Modernisme i justificar-ne el seu ús. Aquest és l'objecte de la present comunicació.

Per tal d'analitzar la qüestió plantejada, això és, la de si és vàlid o no l'ús del mot 'decadentisme' i acceptar així l'existència a Catalunya d'un corrent artístic-literari no ja decadent sinó pròpiament 'decadentista', hem de tenir en consideració la historiografia sobre l'època³, però, per damunt de tot, hem de retornar a les fonts primàries. El que

¹ Aquesta ponència s'adscriu en el projecte d'investigació (1141-UB-01) del Grup de Recerca sobre l'Art a Catalunya del Modernisme al Noucentisme, dirigit per la Dra. Mireia Freixa, del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

² Bo i que aquí no podem estendre'ns en justificar aquesta afirmació, en el nostre treball d'investigació analitzarem també la significació d'aquests altres dos mots, el de 'decadent' i el de 'decadència', els quals apareixen sovint en una part important de la literatura –tant artística com crítica– de l'època. D'altra banda, i com podem comprovar, més enllà de l'àmbit de la terminologia, a nivell conceptual, les idees de 'decadent' i de 'decadència' poden aplicar-se a l'hora de caracteritzar i definir no només un determinat tipus de manifestació artística, sinó també de sensibilitat o de pensament, i fins i tot d'individu o de societat.

³ És per això que, indubtablement, en la nostra investigació un dels apartats, el de l'estat de la qüestió, estarà dedicat a la utilització del terme en la literatura especialitzada en el modernisme català, però aquí no en farem referència. Només assenyalarem que, tot i que per part d'una bona part d'aquest tipus de literatura hi ha un consens general en l'emprament d'aquest terme, creiem essencial la necessitat de fonamentar-lo.

es tracta és de comprovar si en l' àmbit cultural català hi havia la *consciència* de que, efectivament, existia l'esmentat corrent. I el que és encara més important: que hom s'hi referia a ell emprant el mot 'decadentisme'. És per això que en aquesta comunicació ens centrarem a analitzar el significat i l'ús d'aquest terme única i exclusivament a les fonts primàries, concretament en el constituït per les publicacions periòdiques de l'època, vehicle fonamental d'expressió i d'intercanvi d'idees⁴. Respecte a la cronologia acotada, ens mourem al voltant del 1883 fins el 1906⁵.

Val a dir, tanmateix, que els resultats d'aquesta comunicació són provisionals, ja que la nostra recerca encara no ha finalitzat del tot, amb la qual cosa algunes de les seves dades i conclusions són susceptibles de veure's modificades.

Fins al moment, el primer cop que trobem esmentat el terme 'decadentisme' és en un article de *L'Avenç*, concretament en el número dedicat a la celebració de la Segona Festa Modernista a Sitges, el setembre de 1893⁶. L'article, signat per la redacció, defensava els nous valors de la literatura moderna en totes *«les seves mul-*

tiples manifestacions, fins i tot aquelles que eren qualificades, en el sentit pejoratiu del terme, com a 'decadents'.

«*L'aver existit una escola que va anomenar-se decadent, filla dels refinaments baudelairians, i l'aver topat aquesta amb un cert renaixement místic i neo-cristià, ha sigut la causa de qu'a tota la literatura moderna se li agi volgut donar per alguns la significació del tot decadent. Ni l'escola simbolista, ni la neo-realista, ni la parnassiana, ni tampoc la majoria de les entitats lliures que no estan ficades en cap agrupament, accepten la tendència del decadentisme, quand menos en el fons. És veritat que la majoria d'elles procura buscar en la forma tots els refinaments per a donar sensacions noves i mes subtils; però amb això no fan més qu'enriquir els medis de produir l'emoció estetica més perfecta...*»⁷.

Primer de tot cal parar l'atenció a l'esment —en passat— de l'existència d'una «escola» anomenada «decadent». Segurament s'estigués fent referència al grup de literats aparegut a França a mitjans de la dècada dels vuitanta, fervents admiradors de Baudelaire, que rebelment i amb ironia van acceptar el mot de 'decadents' amb què una bona part de la crítica del moment els havia caracteritzat⁸. Una ac-

⁴ Cal afegir, que el fet que només ens haguem centrat en una part d'aquest tipus de font, això és, el de les publicacions, obeeix també a altres raons: una, perquè el buidatge de revistes és un dels apartats de la tesi que actualment és troben més desenvolupats, i, dos, per la necessitat d'acotar el camp d'investigació a l'hora de realitzar aquest article. Amb tot, cal deixar clar, però, que els resultats a què hi arribem seran completats en el nostre treball de recerca amb la informació obtinguda a partir de l'anàlisi de la resta de fonts primàries.

⁵ Donada la voluntat en la tesi de tractar no només el decadentisme en sí mateix sinó també els seus precedents, hem avançat fins a la dècada dels vuitanta el marc cronològic de la nostra investigació. Concretament fins el 1883, data d'aparició de *La Il·lustració Ibèrica*. D'altra banda, el 1906 correspon al darrer any de publicació d'una altra de les revistes emblemàtiques del període, *Joventut*, i és la data considerada com a inici del noucentisme, amb l'aparició del "Glossari" d'E. D'Ors a *La Veu de Catalunya*. Tanmateix, cal deixar constància de que encara hi hauria una segona rebrotada del decadentisme, del 1906 al 1912, la de la generació dels artistes anomenats 'beardsleians': I. Smith, L. Albéniz, P. Ynglada, E. Monegal, J. M. Junoy, Néstor, M. Andreu i fins i tot E. D'Ors — per paradoxal que pugui semblar. Veure: Mercader, Laura (2002): "Modernistes o noucentistes? ...Els darrers simbolistes decadents", en *El Modernisme. Pintura i dibuix*, volum III, Edicions L'isard, Barcelona.

⁶ Cal assenyalar la importància d'aquesta data, el 1893, ja que la celebració de l'esmentada festa obeeix a la voluntat d'unificar tot un seguit de diverses iniciatives disperses en una comuna campanya modernista. A partir d'aleshores, *L'Avenç* passà de ser una revista modernista a esdevenir l'òrgan del modernisme català. Tampoc podem oblidar, que precisament durant els mesos següents, tindria lloc un dels esdeveniments que més trasbalsaria la societat catalana del moment, el de l'atemptat anarquista al Liceu, fet que, entre d'altres coses, provocaria la dissolució de la tot just encetada campanya modernista amb la desaparició de *L'Avenç*. [Marfany, Joan- Lluís (1986): "El Modernisme", en *Història de la literatura catalana*, volum VIII, Ariel, Barcelona, p. 84-100]

⁷ "Revista general: recull el guant" (1893), en *L'Avenç*, segona època, Any V, número 17, 15 de setembre, p.270.

⁸ Herrero Cerilia, Juan (1985): "El espíritu y la sensibilidad «decadentes»: Rebeldía crítica y originalidad creadora", en *Estetas y decadentes*, J. Tablate Miquis Ediciones, Madrid, p. 64 -66. Cal puntualitzar que l'autor no considera que aquest grup formi part de cap 'escola decadent', sinó que més aviat constitueix l'"esperit decadent" que a França va florir de manera extraordinària entre 1883 i 1887. Amb tot, el seu estudi ens serveix perfecta-

titud semblant, com acabem de dir, va adoptar la mateixa revista a l'hora d'enfrontar-se amb la crítica tradicionalista que l'acusava d'erigir-se portaveu de les tendències més decadents. Ara bé, el fet que acceptessin aquest tipus de literatura, pel seu paper renovador de la cultura, tampoc significa que en fossin grans partidaris, tot el contrari. En efecte, el tarannà general de *L'Avenç* era de caire més aviat vitalista, com es desprèn de les seves paraules, ja que en elles hi ha implícita una subtil crítica al que ara ja sí, –i en present–, s'anomena «*la tendència del decadentisme*». Segons aquestes, fins i tot l'anomenada «*escola simbolista*», que és la que comunament més es relaciona i s'associa al decadentisme, participa d'aquesta tendència només en la *forma*, la qual cosa és lícita i encara recomanable a l'hora de cercar noves expressions del llenguatge⁹. L'important, però, sempre segons l'article, és que no ho fa pel que fa al *fons*, és a dir, que en essència no participa d'un tipus de sensibilitat, la decadent, propiciadora d'una *actitud* de passivitat, d'abúlia, d'escepticisme i de negació. En realitat la major part de la crítica, conservadora o no, dirigida contra el decadentisme, es fonamentava en això: en la seva incapacitat per dur a terme el canvi necessari de transformació políticocultural, precisament per la seva actitud evasiva i d'inactivitat¹⁰. És per aquest motiu que la revista, vitalista per damunt de tot, per bé que accepta el que ella mateixa anomena «*la tendència del decadentisme*», –així com tots aquells altres moviments o «*escoles*» que en participarien d'una o altra manera–, deixa clara quina és la seva postura i el

seu tarannà generals. Tanmateix, el que per nosaltres és més important, és veure què s'entén per 'decadentisme' en aquest primer moment. Podríem interpretar que es tracta d'una 'tendència', fruit o derivada d'aquell grup, moviment o escola que va originar-se a la dècada dels vuitanta a França, i que implica una sensibilitat determinada però també una forma artística que intenta trobar la manera més adient de manifestar-se.

Uns mesos abans, en un interessant article del director de *L'Avenç*, Jaume Brossa, titulat de manera suggeridora "Quimeres contemporànies", ja s'havia caracteritzat de manera extensa aquest tipus de literatura considerada com a 'decadent' o 'decadentista', però sense que cap d'aquests dos mots, ni tampoc el de 'decadentisme', hi aparegués. En canvi l'autor feia esment del terme «*ipsumista*» per tal de qualificar una literatura basada en «...*la 'culture du moi', el replegament interior, l'escepticisme envers tot l'exterior, procurant cercar una compensació a l'enúig de la vida en l'encisament de la representació de l'univers gravada en el fons de la cambra obscura del Jo*»¹¹.

A causa de la naturalesa del present estudi no ens podem aturar en l'anàlisi d'aquest article, però sí que creiem adient fer-ne si més no referència.

El 1895, dos anys després del seu discurs pronunciat a Sitges, reproduït també a *L'Avenç*, Rusiñol tornà a fer referència als nous corrents que envaiïen el panorama cultural català i parlà de «*misticisme*», d'«*idealisme*», d'individualisme i d'espiritualitat. En aquesta ocasió, però, a més, feia esment d'un terme

ment per il·lustrar el que varies fonts primàries de l'època – i fins i tot altres de bibliogràfiques –, entenen per 'escola decadent' en referir-se al cas francès.

⁹ De fet, amb la publicació del manifest de J. Moréas el 1886 a *Le Figaro* va iniciar-se la fractura en grup dels decadents i en sorgí un nou grup: el dels simbolistes. Aquests, tal com consta en el manifest, proposaven «*la denominación de Simbolismo como la única capaz de designar razonablemente la tendencia actual del espíritu creador*» [citat a Delevo, Robert L. (1979): *Diario del Simbolismo*, Skira, Suïssa, p. 71], defugint el qualificatiu de 'decadent' i fins i tot el seu esperit. Tots i aquests propòsits, però, el cert és que el simbolisme, si més no en una bona part, mai va deixar de ser partícep de la sensibilitat decadentista.

¹⁰ Cal afegir encara un altre motiu de rebuig, assenyalat per Marfany: «*el perill molt més seriós que l'aigua del neoespiritualisme d'aquestes tendències estètiques no fos duta al vell molí del conservadorisme catòlic*» [Marfany, Joan–Lluís, *op. cit.*]

¹¹ Jaume Brossa (1893): "Quimeres contemporànies", en *L'Avenç*, segona època, Any V, número 1, 15 de gener, p. 12.

que en aquella ocasió no pronuncià: el de «*decadentisme*»: «*Simbolisme, decadentisme, esteticisme i altres cualificatius són noms mal aplicats de sensacions que bateguen per tractar-les d'explicar*»¹².

Les reticències a l'hora d'emprar aquest «*cualificatius*» obeeixen, com veiem, no només a la vaguetat de significació que comporten, sinó també al seu caràcter, que a voltes pot resultar limitador. I és que aquest revifament espiritual que segons Rusiñol s'està produint, aquest afany d'idealitat que mira «*més enllà, vers lo desconegut*», és més que un corrent, que una moda: es manifesta a través de l'art, sí, però abans que res és una actitud, una nova manera de sentir i de copsar el món.

No només Rusiñol i el seu grup interpretaren aquesta actitud en clau vitalista i positiva, sinó que altres escriptors, com J. Soler i Miquel, també van erigir-se defensors d'aquests nous corrents de caràcter idealista. I així, en un article que titula precisament “Decadentisme”¹³ l'autor parla de l'aspiració a un despertament interior, fruit «*de una vida muy sensible, pero espiritual y fuerte*», expressada, precisament, a través de «*las manifestaciones de arte que instintivamente llamamos decadentes.*»

Aquest mateix article fou comentat per J. Pérez-Jorba a dos anys més tard a *Catalonia*, en un estudi dedicat a la memòria del malaguanyat escriptor. El crític també donà, de pas, una definició força acurada del terme: «*I com ell inisnuia subtilment i confosa en el seu Decadentismo, aqueix moviment de la decadencia d'ara, serva en el fons una ansia febrosa de vida;*

i avui ja gaire bé s comencen a pressentir els batecs d'una existencia nova, més espiritual i més plena»¹⁴.

Si Pérez-Jorba sembla reafirmar les pròpies paraules de Miquel i Soler, i interpretar com ell, el decadentisme en clau vitalista, és perquè, com aclareix més endavant, el decadentisme de l'escriptor és d'una «*assoleuada decadencia*». Però hi ha un altre tipus de 'decadència', els trets de la qual són del tot negatius: «*Cultivar-se les emocions, la sensibilitat i el jo, però no a la manera ipsuista deliquescents, consistint en refinat egoisme del «reconcentra-t eternament en tu» del 'Faust', que és un dels graus més absoluts de la decadencia. Aquesta estèril i negativa corrent de la contemplació interior extremada, si s resol en un indeferentisme tancat vers lo de fòra, pot fer perdre tota cativa i expansiva energia individual i obligar a caure en un deliqui nirvanc d'anullació, que porti a la inconciencia o identifiqui amb el No-rè; xo és: una mort per inanició intellectual i animica*»¹⁵.

Com veiem, aquesta caracterització del «*moviment de la decadencia*» és en aquest cas força diferent i s'adequa millor amb la postura vitalista que Pérez-Jorba va defensar a ultrança, especialment fora de la revista¹⁶. Més enllà de la càrrega negativa que indubtablement duu, tanmateix, el cert és que aquesta definició del corrent és força completa i encertada, ja que hi trobem diversos conceptes associats de manera essencial al decadentisme: 'refinament', 'esterilitat', 'negació', 'indiferència', 'ipsuisme', 'deliquescència', 'nirvana', 'mort' i 'no-res'.

Aquesta mena de vocabulari decadentista es veuria completat amb altres

¹² Rusiñol, Santiago (1895): “Conversa (A En Ruiz i Porta, Alader, Bo i Singla, Gaya i Conangla)”, en *El Francolí*, 30 de març. Citat a: Casacuberta, Margarida (1997): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Curial Edicions Catalanes- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 159.

¹³ Soler i Miquel, Josep (1896): “Decadentismo”, en *La Vanguardia*, 6 de desembre, p. 5.

¹⁴ Pérez Jorba, Joan (1898): “Josep Soler i Miquel”, en *Catalonia*, primera sèrie, número 3, 25 de març, p. 40. Val a dir que en un altre article, publicat un més després, el crític també feu esment del «*moviment decadentista*», en aquesta ocasió en parlar de les noves corrents literàries que arribaven a Bohèmia [Pérez Jorba, Joan (1898): “Revista de revistes”, en *Catalònia*, primera sèrie, número 4, 10 d' abril, p. 75.]

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ Marfany, Joan-Lluís, *op. cit.*, p. 111. L'autor detalla, per exemplificar-ho, els articles de diferents publicacions en què J. Pérez-Jorba i I. Iglesias van atacar el decadentisme d'A. Gual.

termes com «*malestar*», «*posta*» i «malaltia», que són els que, segons I. Iglesias —un altre dels principals redactors de la publicació—, caracteritzarien l'obra de Rusiñol. Sense deixar de reconèixer les aportacions de l'artista, el crític semblava lamentar-se de que: «*El decadentisme, tant impropri de l'esperit dels catalans [hagi] entrat triomfalment a casa nostra. (...) En Rusiñol només se sent consolat en ses penes, davant de tot lo que va a la posta i de tot lo que s mustiga de fred o d'anyorança; produint-li un cert malestar, una certa angoixa (...) I, no obstant, l'admirem i el respectem, perquè sens presenta tal com és, am tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristeses, cantant-les, exaltant-les*»¹⁷.

Novament torna a parlar-se del decadentisme com una tendència estrangera que ha acabat arrelant a Catalunya, i a la qual, doncs, s'han acabat per adscriure escriptors com el mateix Rusiñol. D'aquí que les seves obres expressin un esperit que es lamenta eternament, recreant-se en la pròpia malaltia i en la de la món. És en aquest sentit, doncs, que Rusiñol —com qualsevol escriptor o artista dotat d'una espiritualitat semblant— és titllat de 'decadent' o, encara podríem dir millor, de 'decadentista': essencialment per la seva actitud i sensibilitat.

Una altra mostra que caracteritza el decadentisme a partir d'una sensibilitat la tindríem en un article de Lluís Via aparegut a *Juventut* uns anys després: «*Si tot es fals, si tot es indefinit, si d'aqueixa falsetat y d'aqueixa incertitut ens doném compte, es natural que'en nostres artistas s'hi reveli, per una part, una aspiració confosa, un afany d'ideal que's tradueix en sentimentalisme ó decadentisme*»¹⁸.

Aquí a més se'ns parla del context existencial que propicia aquest tipus d'actitud i que és pròpia —encara que no faci ús d'aquests termes— de la fi de segle. És a causa de la incertesa, de la inseguretat i de l'escepticisme que colpegen l'ànima moderna —tant a nivell filosòfic, com religiós, científic o polític— que l'artista mira d'evadir-se del món i trobar refugi en l'art i en el seu propi interior.

En la mateixa línia, tot i que amb un to força diferent, i recordant força l'anterior article escrit a *Catalonia* sobre Rusiñol, trobaríem un article de F. Pujulà i Vallés referit a la figura d'I. Nonell. De manera equivocada, deia l'autor a *Juventut*, a aquest artista «...*se l'ha calificat de poeta de lo negre, de pintor de lo trist. S'ha volgut dir ab això que'l decadentisme l'havia subjugat, qu'era un fugitiu de la vida, un aymador de la negació(...)* S'ignora que quant més s'estima la vida, més sensaciona lo que la nega; (...) Y que'l que marxa per la com per un cami de flors, ab l'ànima alegre y desitjosa de plahers, s'atura sovint davant de lo lleig, de lo innoble, de lo fastigós, y ho senyala. .pera que sigui tret i allunyat»¹⁹.

El que primer ens crida l'atenció és aquest contrapunt vitalista que novament tornem a trobar en fer-se referència a tot allò relacionat amb la decadència. En aquest cas, com en altres, per damunt del fet que hom es recreï en una visió negativa de certs aspectes de la vida, no implica que sigui decadent en el sentit habitual del terme, tot el contrari, sinó que l'empeny un cert vitalisme, ja que, lluny d'evadir-se, ho fa per denunciar una situació que cal millorar²⁰. Tanmateix, el que seria més destacable encara és el fet de trobar titllats de 'decadents' a dos artistes de generacions i d'estil força

¹⁷ I., I. (1898): "Bibliografía. L'Alegría que passa", en *Catalonia*, primera sèrie, número 3, 25 de març, p. 52.

¹⁸ Via, Lluís (1902): "Latiguillos", en *Juventut*, Any III, número 110, 20 de març, p.189.

¹⁹ Pujulà y Vallés, F (1903): "Exposició Nonell", en *Juventut*, Any IV, número 196, 12 de novembre, p. 746.

²⁰ En un article anterior, de 1886, en què es defensava el naturalisme zolià de les crítiques que l'equiparaven al decadentisme i el qualificaven d'immoral, es veu reflexada la mateixa idea: la que és del tot lloable «...*sacar a la superficie todo lo negativo de la vida, como stimulus para buscar y procurar lo bueno que falta, la renovación perfeccionada...*» [Altamira, Rafael (1886): "El Realismo y la literatura contemporánea (conclusión)", en *La Ilustración Ibérica*, Any IV, número 199, 23 d'octubre, p. 678.]

diferents: a Rusiñol i a Nonell. Aquí només ho apuntem, però a la nostra investigació caldrà reflexionar a fons sobre aquesta qüestió, ja que amb tota probabilitat haurem de parlar no d'una, sinó de *vàries* decadències: a nivell de sensibilitat i també formal. En tots els casos es tracta de 'decadentisme', però? Això és el que haurem de determinar.

Finalment, per concloure el nostre estudi, parlarem d'un seguit d'articles que Manel de Montoliu va escriure a *El Poble Català* durant els anys 1904 i 1907. Aquests presenten força interès pel l'evolució que pateix la seva crítica envers el tema que ens ocupa. El primer d'aquests articles duia un títol molt significatiu: "Decadentisme". En el seu inici ja trobem una de les definicions més encertades que s'ha donat mai sobre el terme, en expressar tota la complexitat que des de sempre aquest ha arrossegat: «*Decadentisme és una paraula que ha sonat molt durant aquests últims temps, referida a part de la literatura contemporània, però que no ha arribat encara a posseir un concepte clar, una significació precisa.*»²¹

Aquesta idea d'indefinició és la que millor caracteritza el mot, ja que, com hem anat veient, fins i tot els mateixos crítics i escriptors de l'època no sabien ben bé quin significat atribuir-li. Se sabia a què feia referència —a un tipus d'art o literatura—, però no ben bé com definir-lo. El problema segueix sent el de sempre: no hi ha tanta dificultat en caracteritzar allò decadent, com en mirar d'englobar-lo en quelcom més ampli que no pot qualificar-se d'escola o moviment sinó, com a molt, de tendència o de corrent. Però fins i tot en aquesta darrera accepció el terme és imprecís, i el que és clar és que, abans que res, aquest corrent no neix a Catalunya, sinó que hi arriba de fora. En tot cas, el més important de cara a la nostra investigació és això: que a l'època —i tornem a citar

ara unes paraules de l'autor— el mot ha gués «*sonat molt*» i que, per tant, s'hi fes referència i es tingués present.

Una de les queixes més esgrimides pels defensors del decadentisme o d'allò decadent —com és el cas puntual d'aquesta crítica de Montoliu— és la càrrega negativa que sovint acompanya aquests termes, la qual cosa no fa sinó confondre encara més la seva significació. És en aquest sentit que Montoliu arremet contra la aquest tipus de concepció negativista, la qual es fonamenta en arguments de caràcter moral, ja que, segons l'autor, és erroni creure que «*el calificatiu de decadent, aplicat a l'art o la literatura, té'l mateix sentit que quan l'apliquem a les costums, a l'ètica d'un poble.*» I és que si bé l'autor accepta parlar de «*decadència moral*» a l'hora de caracteritzar l'esperit i les costums de la civilització actual, considera que és equívoc fer-ho en relació al que ell denomina coma «*espiritualisme modern*», en el qual s'adscriuen les arts qualificades com a 'decadents': «*Si aquest gran fet de l'Espiritualisme modern ha de rebre algun nom dins del camp de la poesia, molt lluny d'escullir el de 'decadent', s'hauria d'escollir el contrari; és a dir, 'ascendent'.*»

Potser l'autor ens vol donar a entendre que fora millor aplicar aquests mots, «*Espiritualisme modern*» a l'hora de parlar d'aquestes arts, que no pas el de «*decadentisme*», ja que perdrien bona part de la seva càrrega negativa. I amb motiu, ja que no ho són pas de 'decadents', en el sentit pejoratiu del terme: segons l'autor, aquest art parteix sovint de la decadència, sí, però no s'enfonsa en ella, sinó que s'eleva en aspirar a l'ideal, en voler comprendre el misteri, allò inefable, l'infinit i la bellesa; en conseqüència, l'esperit que l'impulsa no és pas decadent sinó fort i vital.

Nogensmenys, en un article escrit dos anys més tard, el 1906, l'actitud de Montoliu envers el decadentisme havia

²¹ Montoliu, Manel de (1904): "Literatura estrangera: Decadentisme", en *El Poble Català*, número 4, 3 de desembre.

canviat de manera substancial. L'eclecticisme integrador dels corrents vitalistes i decadentistes que havia caracteritzat la publicació en els seus començaments va anar decantant-se cap als primers, la qual cosa es manifestà clarament en la recerca de nous models literaris, com el parnassianisme i la poesia classicitzant italiana²². El 1906 esdevingué, de fet, una data significativa, ja que com hem apuntat anteriorment, fou l'any considerat com a inici del noucentisme.

«... trobarem entre nosaltres no més que un rastre ben insignificant del pessimisme y del decadentisme. Han passat com efimeres ratxades de vent pel jardí de la nostra poesia! (...) El vitalisme den Maragall, el neo-paganisme de l'Alomar y den Zanné, l'helenisme d'en Costa (,..) són veus vigoroses que entonen un grandíols Magnificat a la Vida, són el verb d'una rassa forta»²³.

Un any més tard, Montoliu reafirmà encara amb més fermesa el seu posicionament, esgrimint uns arguments que recordarien força els de la tradicional crítica antidecadent. Els valors propugnats aleshores no variaven gaire dels que ja anys abans defensaven els sectors més crítics i vitalistes: calia substituir la malaltia per la robustesa, tant física com espiritual; la indiferència i l'evasió, pel compromís i l'acció; l'atracció per la Mort, per una apologia de la Vida; en definitiva, la decadència per la regeneració. Per tal que el canvi fos possible, doncs, era necessari abandonar les tendències decadentistes i esteticistes i obrir-se als nous valors emergents.

«Y, efectivament, aquesta tendència decadentista ha pres ja masses arrels en la nostralliteratura. Un nou preciosisme xoro, prematur, exòtic, comessa a inocular el seu subtil verí en la nostra poesia. Y ara que necessitem més que mai forsa, solidesa, caràcter (...) aquestes tendències importunes venen

a fer en nosatres l'efecte d'un narcòtic; en amolleixen, ens enerven, treuen forsa y robustent al jovent que puja, desarmen espiritualment les noves generacions davant dels nostres enemics, que no podrien desitjarnos un mal més gran que la propagació d'aquesta deliquescència decadentista en la nostra educació intel·lectual»²⁴.

En plena gestació del nou ideari estètic observem, doncs, com encara tenia ressò «la tendència decadentista», i com aquesta fou novament rebutjada essencialment per l'actitud que comportava. Tot i aquest rebuig, tanmateix, i com ja hem assenyalat abans²⁵, encara tindria lloc una segona rebrotada del decadentisme, la qual va arribar fins el 1912, de la mà dels artistes anomenats 'beardsleians'.

Un cop finalitzat el present estudi se'n poden extreure les següents conclusions. Primer de tot, hem constatat que el mot 'decadentisme' apareix de manera continuada a diverses publicacions de l'època. No en el mateix nombre que l'adjectiu 'decadent', en l'anàlisi del qual no s'ha aprofundit en la present comunicació, però igualment hi apareix, sovint acompanyant-lo. En segons lloc, i pel que fa a la significació del terme, val a dir que el seu tret més representatiu és el de la vaguetat, com el de tota la *fin-de-siècle* en general, i així ho hem d'acceptar. Pel general, com hem pogut comprovar, hom hi fa referència en tant que corrent o tendència, per be que de manera indefinida. De fet en alguns casos es fa esment de la 'tendència del decadentisme', tot i que el mot també pot adoptar una forma adjectival i parlar-se aleshores de la 'tendència decadentista'. Però lluny d'intentar definir-la, el que es fa és caracteritzar-la parlant de les arts 'decadents' o 'decadentistes' —és molt més freqüent l'ús del primer adjectiu—, el tret més distintiu de les quals, més que no pas el de tenir unes

²² Veure: Castellanos, Jordi (1986): "La poesia modernista", en *Història de la literatura catalana*, op. cit., p. 303- 323.

²³ Montoliu, Manel de (1906): "Impressions d'un article", en *El Poble Català*, 30 de juliol.

²⁴ Montoliu, Manel de (1907): "Lletres catalanes: obertura de curs", en *El Poble Català*, 7 d' octubre.

²⁵ Veure nota número 4.

característiques formals específiques, és el d'expressar un tipus d'actitud o de sensibilitat, a través, fonamentalment, d'un repertori iconogràfic determinat.

Cal recordar, tanmateix, que aquestes conclusions són provisionals i que no podran esdevenir definitives fins que la nostra recerca hagi finalitzat.



EL DISEÑO GRÁFICO EN ASTURIAS A FINALES DEL SIGLO XX.
LA ASOCIACIÓN DE DISEÑADORES GRÁFICOS (AGA) COMO
GRUPO REGENERADOR DEL DISEÑO

Juan Raúl Hevia García
Universidad de Oviedo

El diseño gráfico se presenta a finales del siglo XX como uno de los lenguajes artísticos más independientes y poderosos, y a la vez más interdependiente del resto de lenguajes, un vaivén de flujos simultáneos entre unos y otros, un híbrido imprescindible y omnipresente.

Es a partir de los años 80, aunque ya con avisos de cambios importantes desde la década anterior, que asistimos en España a la consolidación del diseño gráfico como profesión a tener en cuenta, como generadora de discursos estéticos¹ y plásticos de los que se hablará en la calle y en los medios de comunicación. Los años 80 despiertan a la sociedad española a la “cultura del diseño”, es además la década del *boom* del diseño español, y cuando comienza a ser reconocido en el extranjero como un igual, como un ejemplo digno de ser admirado y reconocido. Además, y tal vez de lo más importante, el trabajo de los diseñadores españoles empieza a ser un foco de influencia para el exterior². Es el momento que podemos considerar como el de la madurez del diseño, madurez por parte de las instituciones que encargan diseño, lo que nos mostrará una nueva forma de clientela, y madurez muy importante por parte de las escuelas que se crean ahora, tanto en el ámbito privado

pero también en el público, donde se planifica y da norma a la enseñanza del *diseño publicitario*, que luego, con el tiempo y hasta hoy, se bifurcará en las ramas de diseño gráfico por un lado e ilustración, con esa tendencia a la especialización tan propia de los últimos tiempos. Empieza aquí lo que conoceremos más adelante como la “era de los logotipos”, cuando todo el mundo parece querer refrescar su rostro gráfico, enseñar un nuevo espíritu estético más acorde con esa nueva modernidad de formas y colores atractivos que lo invade todo y a todos arrastra con cierto optimismo creativo y cuyo punto más elevado será sin duda el que se sitúa en los alrededores de los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla de 1992.

Son años muy importantes los de esta efervescencia creativa porque marcarán la pauta de lo que luego va a venir. Años de publicaciones rompedoras y de cambios, de osadías varias en provincias y en la capital (deberíamos decir “las capitales”, puesto que tanto en Barcelona como en Madrid ocurren acontecimientos fundamentales, desde los *fanzines* más underground hasta el cine o los cambios políticos que facilitan esa creciente libertad de ideas y de apertura

¹ Para el análisis del marco idóneo de una teoría del diseño, ver Mallol Esquefa, Miquel (1999): “Una hipótesis para la recuperación de las propuestas teóricas de diseño: para una antropología crítica del proyecto”, en *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño*, Barcelona, UB.

² Calvera, Anna (1996): *Cinco décadas de grafismo 1950-2000*, Cajastur, Oviedo.

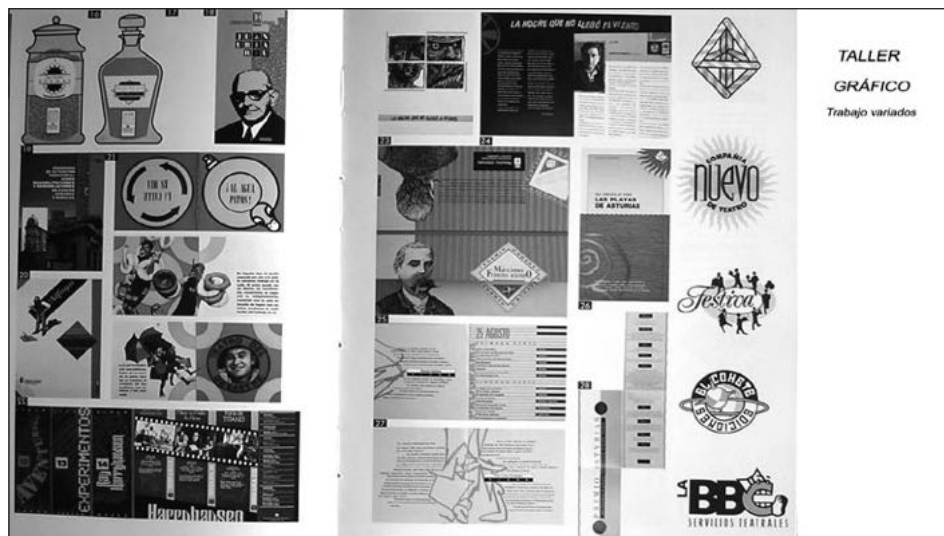


Fig. 1. Trabajos de distinta índole gráfica del equipo Taller Gráfico Llanos y Heredia.

hacia Europa³. Alguien dijo que España había vivido en los años 80, en una sola década, lo mismo que el resto de Europa había vivido en tres. Y en el mundo de la creación en general se puede rastrear este crear sin parar en todas partes, esta ebullición que busca salir a toda costa de la mediocridad general que envolvía la industria y el arte de las décadas pasadas. Digamos que le diseño gráfico se empapa de esa realidad democrática, y se empieza a encargar diseño un poco por todas partes, y ya con más conocimiento de causa. Medios de comunicación, sobre todo revistas y prensa, contribuyen a esta difusión.

Industria y arte, es decir, dos palabras directamente relacionadas con el diseño. Y de ambas cosas AGA, Asociación de Diseñadores Gráficos de Asturias, tratará de sacar adelante y regular como entidad que pretende defender tanto lo corporativo (los intereses materiales y morales de la profesión) como lo cultural, que se harán realidad a través de exposiciones, publicaciones, conferencias y debates.,

intentando agrupar a todos los grafistas que trabajen en el campo de la comunicación visual. La profesionalización como un grado más en el diseño.

Creada en 1990, con diecisiete socios solamente en torno a los núcleos urbanos de Oviedo y Gijón, sus intenciones primeras, siguiendo un poco la buena estela iniciada por otras asociaciones semejantes ya existentes en España, como ADG/FAD⁴ en Cataluña, 1961, o ADCV en la Comunidad Valenciana, creada en 1985, eran la difusión de esa idea del diseño como profesión que debe darse a conocer ahora al público en general y a los empresarios en particular con el fin de generar una demanda del mismo a la altura de lo que está ocurriendo en toda España.

Para ello, se activan estrategias de difusión como jornadas de debate y presentación del papel del diseño en al sociedad, para lo cual la AGA trae a Asturias a profesionales de prestigio reconocido y que estará en la base de lo que luego serán las jornadas Motiva; así

³ Una aproximación ejemplar al último cuarto del siglo XX en cuanto a diseño se refiere, se puede seguir en el número doble, 13 y 14, de la revista *Experimenta* (1996), Experimenta ediciones de diseño, Madrid.

⁴ Reconversión en 1961 de la antigua y pionera Fomento de las Artes Decorativas, Barcelona, 1903.



Fig. 2 y 3. Algunos ejemplos de trabajos del Estudio FORMA.

como la publicación de unos catálogos de trabajos de los miembros con cierta periodicidad, carta de presentación visual y toda una declaración de intenciones, donde podemos ver lo abultado de los encargos y la gran variedad de estilos que conviven en el Principado⁵. Una de las cláusulas de la Asociación exige que sus miembros desarrollen su trabajo principal en Asturias: “En la asociación hay gente veterana y joven que cuentan con gran reconocimiento en el sector, dentro y fuera de la región y que participan en reuniones internacionales con asiduidad. No obstante Asturias presenta algunas dificultades, ya que es una región pequeña y muy peculiar con muchos inconvenientes heredados”,⁶ decía el entonces presidente de AGA, Helios Pandiella a un periodista. Hoy en día, los miembros de AGA, que pasan ya de la treintena, aparecen con sus trabajos en publicaciones especializadas y reciben premios de diseño e

ilustración nacionales y extranjeros de prestigio internacional⁷. La relación de publicaciones de trabajos y entrevistas en revistas especializadas es tan abultada y constante que basta con decir que está al nivel de reconocimiento de las regiones más punteras en diseño gráfico en España. El definitivo espaldarazo de AGA y su asentamiento social tiene lugar a raíz de la creación de los premios Motiva, en colaboración con el Departamento de Diseño Gráfico de la Escuela de Arte de Oviedo (capitanado por Ricardo Morales) y con el apoyo firme de instituciones como el Instituto de Fomento Regional (IFR), la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Oviedo, Cajastur y la Consejería de Educación del Principado así como el Ministerio de Educación y Cultura⁸. Los premios, siguiendo un poco la estela de otros premios de diseño conocidos, como los Laus que convoca la ADG/FAD de Barcelona,

⁵ “Diseño gráfico es el uso de palabras e imágenes en prácticamente cualquier cosa y lugar”, en Kalman, T. y otros (1994): *Looking Closer. Critical writings on graphic design*, Nueva York, Allworth Press.

⁶ Pandiella, Helios (1992): Entrevista en *La Nueva España*, 22 de abril.

⁷ Jorge Lorenzo, premio LAUS 2002 de Gráfica y Comunicación Municipal. Estudio FORMA, premio BIB (*Bienal Illustration Bratislava*) Plaque en la Bienal Internacional de Ilustraciones de Bratislava 2003.

⁸ MORALES, Ricardo. (1999), “¿Qué es Motiva?” En *Motiva 98*, Oviedo.



Fig. 4. Carlos González, *Logotipos*.

son anuales y reconocen la calidad de los trabajos, en sus distintas categorías, más destacados que se llevan a cabo en Asturias⁹. (Fig. 1)

De todos los trabajos destacamos el cartel y el logotipo como los más demandados por la clientela, si bien debemos distinguir de mano entre encargos institucionales y privados, ya que de los primeros ayuntamientos, Consejerías del Gobierno del Principado de Asturias o la banca son órganos más proclives a encar-

gar continuamente diseño y desarrollan además, por su estructura informativa, toda la complejidad de una campaña.

Una de las ideas fijas de AGA es la de la regulación de los precios por encargo. Para ello se establecen una serie de precios estándar, para trabajos con características bien determinadas, establecidos por contrato entre el cliente y el diseñador. Se pretende con esto regular definitivamente el mal pago del diseño y la competencia “desleal”, como viene siendo moneda corriente con las empresas de publicidad, las imprentas y algunos infiltrados en la profesión. Se trata también de poner en marcha un código deontológico profesional beneficioso para la empresa y para el arte. Y por supuesto, la siempre discutida propiedad del copyright cuando se trata de obra múltiple, sea de la índole que sea.

Son miembros fundadores: Emiliano Alonso, Gustavo Bueno Sánchez, Estudio Forma, Estudio Rico & Alba, Paco Currás, Carlos González, Jorge Lorenzo, Taller Gráfico Llanos y Heredia, Fernando Neira, Impreso Estudio, José Quintas y Luis Vallina. Hoy la mayoría continúan, aunque algunos han dejado la asociación, y algunos han dejado la profesión. AGA crece y cambia.



⁹ Los premios MOTIVA inician su andadura en 1998, coincidiendo con las II Jornadas de Diseño Gráfico del mismo nombre, a partir de cuyo momento ambos, premios y jornadas irán ya de la mano.

EL MONASTERIO ALTO DE SAN JUAN DE LA PEÑA (HUESCA); HISTORIA, ARQUITECTURA Y ARTE

Natalia Juan García

El trabajo de investigación que llevamos a cabo en nuestra tesis doctoral tiene por título **El monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca); historia, arquitectura y arte** y está dirigido por la Dra. Elena Barlés Báguena, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza¹.

Este estudio fue iniciado en el año 2000 y contó, durante sus dos primeros años de realización, con una “Ayuda a la investigación” otorgada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses². Hay que señalar que nuestra pretensión inicial al abordar este trabajo de investigación fue estudiar todos los monasterios benedictinos de Aragón que hubiesen sido construidos en época moderna³.

Al poco de iniciar los primeros pasos de nuestro trabajo nos dimos cuenta de que no era posible llevar a cabo un estudio sobre estos conjuntos conventuales ya que, la mayoría de ellos habían sido fundados en época medieval y aunque si que habían sufrido reformas y ampliaciones en época moderna, solamente uno de ellos había sido construido siguiendo un único plan arquitectónico⁴. Efectivamente, en esta primera toma de contacto con el tema llegamos a la inmediata conclusión de que tan sólo un monasterio aragonés había sido construido de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII. Se trataba del llamado monasterio nuevo o alto de San Juan de la Peña sobre el cual nos propusimos centrar nuestro es-

¹ Quisiera mostrar en estas líneas mi agradecimiento a la Dra. Elena Barlés como directora de este trabajo de investigación a quien debo no sólo las indicaciones iniciales para empezar este estudio sino las que me ha proporcionado siempre y en todo momento a lo largo de este tiempo tanto a nivel científico, académico pero fundamentalmente por su inestimable ayuda humana y personal.

² La financiación otorgada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses fue denominada “Ayuda a la investigación” y fue disfrutada durante el curso académico 2001-2002 y durante 2002-2003.

³ Es necesario aclarar que en el XIV Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Málaga en septiembre de 2002 presentamos un ambicioso tema de investigación como propuesta de tesis doctoral cuyo contenido científico se ha visto modificado desde entonces y que finalmente tras profundas y discutidas reflexiones es el que presentamos en estas líneas dentro del marco del XV Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Palma de Mallorca en octubre de 2004.

⁴ Sobre los monasterios benedictinos aragoneses que llevaron a cabo reformas o ampliaciones durante la Edad Moderna, esto es, el monasterio de San Victorian de Asán situado en el Pueyo de Araguás (Huesca), el monasterio de Santa María de Alaón situado en la localidad de Sopeira (Huesca), el monasterio de Santa María de Obarra situado en el Valle de Isábena en el valle pirenaico oscense de la Ribagorza, el monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca que se sitúa en el centro histórico de la ciudad y el monasterio de San Benito de Calatayud situado dentro del casco histórico de la ciudad. En cualquier caso, para una primera aproximación al tema consultar; JUAN GARCÍA, Natalia, “Monasterios benedictinos en Aragón durante la Edad Moderna (siglos XVII-XVIII)”. *Historia, arquitectura y arte en XIV Congreso del CEHA Sección 6ª*, Málaga, Actas de XIV Congreso del CEHA, 2002. (en prensa).

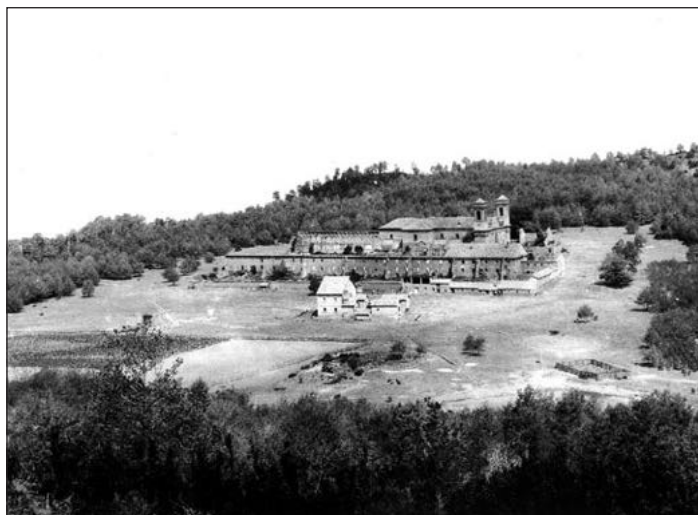


Fig. 1. Vista general del monasterio desde el Sureste. Aprox. 1925.
Vallés 66. Fototeca de la Diputación Provincial.

tudio ya que a excepción de algunas investigaciones parciales no contaba con ningún trabajo monográfico⁵.

Fruto de nuestro primer estudio sobre este conjunto, fue el trabajo que presentamos en el año 2003 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados bajo el título **“Historia constructiva del monasterio alto de San Juan de la Peña 1675-1809”**, el cual nos permitió centrar mucho más el tema de investigación⁶. A partir de este trabajo monográfico decidimos conti-

nuar y ampliar la investigación del conjunto conventual con el fin de preparar una tesis doctoral. El monasterio alto de San Juan de la Peña fue levantado de nueva planta en el año 1675. La construcción de este nuevo conjunto conventual se debió a que las edificaciones originales sufrieron, en esa misma fecha, un terrible incendio que destruyó buena parte de las mismas. Este suceso llevó a los monjes a cambiar de emplazamiento y levantar un nuevo conjunto monástico en el que poder proseguir la vida reli-

⁵ Existen investigaciones publicadas sobre el monasterio alto de San Juan de la Peña de los que recogemos aquí algunos títulos;

ARCOY GARAY, Ricardo del, “Catálogo Monumental de España, Huesca”, *Instituto Diego de Velázquez*, Madrid, 1942.

AZNAREZ LOPEZ, Juan Francisco, “El Monasterio de San Juan de la Peña memoria de los incendios que ha padecido (continuación)”, *Jacetania*, número 151 y 152, 1991.

BARLÉS BÁGUENA, Elena, MARTÍNEZ GALÁN, Antonio y SANCHEZ, Elisa, *El Monasterio Alto de San Juan de la Peña*, en LAPENA PAÚL, Ana Isabel, en “San Juan de la Peña (suma de estudios)”, Zaragoza, Mira Editores, 2000, pp.127-173.

LACASA LACASA, Juan, *Crónica de San Juan de la Peña 1835-1992*, Zaragoza, Ibercaja, 1993.

LAPENA PAÚL, Ana Isabel, *San Juan de la Peña, guía histórico-artística*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1986; 2ª edición ampliada Zaragoza 1987; 3ª edición, 1990; 4ª edición ampliada, 1992; 5ª edición ampliada, 123 p., Zaragoza, 1995; 6ª edición 1996.

LAPENA PAÚL, Ana Isabel, *San Juan de la Peña (suma de estudios)*, Zaragoza, Mira Editores, 2000.

OLIVAN BAILE, Francisco, *Los Monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, Francisco Oliván Baile, 1969.

⁶ Este trabajo fue defendido ante el tribunal formado por la Catedrática Dra. María Isabel Álvaro Zamora como presidenta del mismo, el Catedrático Dr. Juan Francisco Esteban Lorente y el Dr. Guillermo Redondo Veintemillas, obtuvo la calificación de Sobresaliente en septiembre de 2003 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y obtuvo la máxima calificación de Sobresaliente.

giosa. Las obras de este conjunto monástico se prolongaron a lo largo de todo el siglo XVIII y también durante las primeras décadas del XIX.

Antes de comenzar nuestro trabajo sobre la historia, la arquitectura y el arte de este conjunto monástico trazamos unos **objetivos iniciales** con el fin de que nos sirviesen como referencia y que, en cierta medida, actuasen como eje vertebrador del trabajo que pensábamos estudiar. Debemos señalar que, en primer lugar, nos pareció fundamental conocer la orden religiosa a la que perteneció nuestro monasterio, esto es, la orden de San Benito. En este sentido debemos señalar que nos interesamos en profundizar sobre cómo se desarrolló y evolucionó a lo largo de las diferentes centurias la orden benedictina, cómo se introdujo en España y qué fundaciones monásticas se levantaron en la península. Otro objetivo a tener en cuenta para acometer nuestro estudio fue conformar una historia de la fundación de este enclave monástico que recogiese sus orígenes y que concluyese en el momento de la exclaustación de sus monjes.

Como parte absolutamente fundamental de nuestro estudio nos propusimos elaborar la historia constructiva del citado monasterio desde 1675 fecha en la que comenzó su construcción hasta el año 1835 cuando fue desamortizado. Para ello creímos conveniente incluir una detallada descripción y análisis de las dependencias que fuese acompañada de planimetrías y fotografías. Igualmente nos pareció interesante profundizar en las vicisitudes del monasterio después de su desamortización y el estado de conservación del conjunto durante todo el siglo XIX. También quisimos conocer y estudiar las diferentes restauraciones por las que había pasado el edificio. Además, nos pareció interesante incluir el estudio de las diferentes obras de arte mueble que decoraban los interiores de este conjunto monástico, así como llegar a



Fig. 2. Vista general del monasterio alto de San Juan de la Peña desde el lado Sureste.
13 de noviembre de 2002.

conocer su estado de conservación y su ubicación actual con el fin de elaborar un catálogo ilustrado con los objetos artísticos muebles.

Para conseguir llevar a cabo los objetivos propuestos hemos realizado a lo largo del tiempo que se ha prolongado el estudio de nuestra tesis doctoral diferentes labores. Éstas han sido realizadas siguiendo un **método de trabajo** basado en cuatro fases que son los propios de esta disciplina;

-El primero de estos pasos a seguir supuso la búsqueda, la lectura y el estudio de la bibliografía relativa al monasterio alto de San Juan de la Peña. Para poder comprender, valorar e inscribir dentro de su contexto este conjunto fue necesario conocer con profundidad las características, especificidades y evolución de la arquitectura de los monasterios regidos por la Regla de San Benito y en particular los monasterios de la Congregación Claustral a la que perteneció San Juan de la Peña. Para ello fue imprescindible leer obras sobre esta materia así como otras publicaciones que nos pudiesen ilustrar sobre el modo de vida, la espiritualidad de las comunidades benedictinas y su evolución a lo largo de los siglos. Para valorar desde el punto de vista estilístico la fábrica conventual fue necesaria la lectura y estudio de aquellos ensayos que trataban sobre la



Fig. 3. Vista general del monasterio desde el Sureste.
Aprox. 1925. Francisco las Heras.
Fototeca de la Diputación Provincial. D-08.

arquitectura contemporánea a los mismos. También fue fundamental recopilar y estudiar todas las publicaciones que mencionaban o incluso analizaban cualquier aspecto histórico, artístico y arquitectónico de San Juan de la Peña y con las cuales pudimos conformar un estado de la cuestión.

-El segundo paso del método de investigación seguido fue la búsqueda, la transcripción, el estudio y el análisis de la documentación relativa al monasterio de San Juan de la Peña. Para ello fue necesario consultar todos aquellos archivos a los que fueron a parar los documentos pertenecientes al archivo pinatense tras la desamortización, así como aquellos otros en los que se registraban notas o imágenes de interés. La documentación relacionada con el monasterio alto de San Juan de la Peña ha sido localizada en diferentes archivos. En el **Archivo Histórico Nacional de Madrid** hemos encontrado un total de 129 documentos sobre San Juan de la Peña con importante noticias en la Sección de Clero, en la Sección de Estado, en la Sección de los fondos históricos del archivo central de Hacienda y en la Sección de Consejos. En el **Archivo del Ministerio de Agricultura de Madrid** tan sólo se conserva un expediente que contiene el informe de la repoblación del monte de San Juan de la Peña de 1960, además de algunas foto-

grafías en las que se puede comprobar el estado de conservación en el que se encontraba en aquella fecha. En el **Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares** se conservan buena parte de los proyectos de las restauraciones que se llevaron a cabo en el monasterio que se localizan tanto en la Sección de Cultura como en la Sección de Educación. Además de los proyectos existen también, planos y fotografías realizadas durante las distintas restauraciones. En el **Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona** se conserva documentación relativa al monasterio alto de San Juan de la Peña en cuatro secciones diferentes; en la Sección de Consejo de Aragón, en la Sección de Chancillería, en la Sección de Diversos y en la Sección de Real Patrimonio que totalizan el cómputo de 29 documentos alusivos a San Juan de la Peña. En el **Archivo Histórico Provincial de Zaragoza** se pueden localizar 64 documentos relacionados con San Juan de la Peña en la Sección de Pleitos Civiles, en la Sección Religiosos y Conventos, y en el fondo documental de la Casa de Hajar. En el **Archivo Municipal de Zaragoza** se conservan únicamente tres documentos en cajas diferentes que hacen alusión a San Juan de la Peña sobre cuestiones muy puntuales. En el **Archivo Diocesano de Zaragoza** se conservan 11 documentos que hacen alusión al estado en el que quedó el monasterio tras los asedios de la Guerra de la Independencia. En el **Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza** se pueden localizar 13 actas notariales que hacen alusión a algunas posesiones de San Juan de la Peña. En el **Archivo Fotográfico Galiay de Zaragoza** se pueden localizar cinco fotografías diferentes sobre nuestro monumento y en el **Archivo Fotográfico Mora de Zaragoza** se pueden localizar también cinco fotografías distintas sobre el monasterio alto de San Juan de la Peña. En el **Archivo Histórico Provincial de Huesca** se encuentra la mayoría



Fig. 4. Vista de la fachada de la iglesia del monasterio alto desde el Este.
Aprox. 1950. Fototeca de la Diputación Provincial. Sicilia, 01.

de los expedientes consultados durante la realización de nuestro estudio, un total de 626. Para facilitar su localización tenemos que diferenciar por secciones. La Sección de Hacienda Desamortización, la Sección de Expedientes de Venta de Bienes Desamortizados, la Sección de Justicia Eclesiástica, la Sección de Agricultura del Distrito Forestal de Huesca, la Sección de protocolos notariales y la Sección de Archivos de familias. En el **Archivo Municipal de Huesca** hemos localizado en el Libro de Actas 1694-1695 un total de tres referencias sobre San Juan de la Peña. En el **Archivo de la Diputación Provincial de Huesca** hemos localizado 84 actas de las sesiones de esta Corporación, en relación al monasterio de San Juan de la Peña. En el **Archivo del Museo Provincial de Huesca** se encuentran las Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos que en relación a nuestro monasterio son un total de 96 documentos. En el **Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Huesca** se conserva un proyecto de restauración del monasterio. En el **Fondo Documental de la Biblioteca Pública de Huesca** se conservan siete libros de la biblioteca del monasterio alto de San Juan de la Peña. En la **Fototeca de la Dipu-**

tación Provincial de Huesca hemos podido encontrar 40 fotografías del monasterio alto de San Juan de la Peña de diferente procedencia; un total de veinticinco fotografías del Archivo Compairé, tres fotografías de la Colección Beritens, Juan Lacasa y Hermano, ocho fotografías del Archivo de Francisco Las Heras, una fotografía del Centro Excursionista de Cataluña, dos fotografías de la colección de postales de F. Álvarez P y una fotografía del archivo Sicilia. En el **Archivo Diocesano de Jaca** hemos localizado 85 documentos sobre San Juan de la Peña. En el **Archivo de la Catedral de Jaca**, en el conocido como Liber de Gestis 1801-1811, encontramos también tres referencias a San Juan de la Peña. En el **Archivo Monasterio Monjas Benitas de Jaca** hemos localizado también una gran cantidad de documentación, son un total de 20 documentos. En el **Archivo del Barón de Valdeolivos de Fonze** se conserva una noticia del monasterio de San Juan de la Peña durante la Guerra de la Independencia.

-En tercer paso de método de investigación realizado consistió en las tareas propias del **trabajo de campo** que, en lo que a la arquitectura se refiere fue-

ron el estudio *in situ* del monumento, la toma de medidas del conjunto monástico, el levantamiento de planos y la realización del reportaje fotográfico. En lo que a las obras de arte mueble se refiere, las labores de campo realizadas han consistido en la elaboración del fichero catastrófico con el fin de reunir los bienes que tuvo el monasterio de San Juan de la Peña durante los siglos XVII y XVIII, para lo cual hemos tenido que recorrer diferentes pueblos de la provincia de Huesca a fin de localizar los pertinentes objetos que hemos estudiado.

-Como cuarto y último punto de nuestro trabajo y tras haber estudiado y comprendido el conjunto monástico hemos procedido a la **redacción del trabajo** propiamente dicho y a la presentación de los anexos documentales, fotográfico y planimétrico.

La realización de estas labores y de este método de trabajo nos llevó a **estructurar el estudio** de la historia constructiva del monasterio alto de San Juan de la Peña en las siguientes partes.

Hemos redactado un primer apartado a modo de PRESENTACIÓN del trabajo en el que hemos intentado aclarar cuestiones que nos parecen esenciales para comprender cómo ha sido estructurada la tesis tales como son la elección del tema, la justificación del mismo, los objetivos propuestos, los fines a los que hemos llegado, el método de trabajo seguido y un último apartado en el que hemos querido expresar nuestro agradecimiento a todas las personas que nos han ayudado durante el tiempo de realización de este estudio.

El segundo apartado constituye el ESTADO DE LA CUESTIÓN y en él se recogen las publicaciones en que las que se ha estudiado el monasterio alto de San Juan de la Peña que, entre otras cosas, pone en evidencia la necesidad de acometer un estudio monográfico sobre este conjunto monástico.

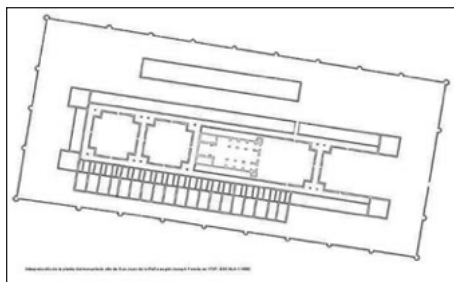


Fig. 5. Planta del monasterio alto de San Juan de la Peña según la descripción de Joseph Tornés realizada en 1737.

Planimetría levantada por Natalia Juan García.

El tercer apartado lleva por título FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DEL MONASTERIO ALTO DE SAN JUAN DE LA PEÑA y en él se señalan algunas cuestiones sobre la naturaleza y la procedencia, así como la ubicación actual de los documentos que hemos utilizado en este estudio.

El cuarto apartado ha sido titulado LA ORDEN BENEDICTINA Y SUS MONASTERIOS EN ESPAÑA bajo el cual hemos querido presentar un panorama general de la orden a la que pertenece el monasterio, la historia de la orden benedictina, la figura de San Benito su fundador, la Regla que escribió, el modo de vida que llevaron sus monjes e incluso la arquitectura que desarrollaron.

A partir del quinto apartado el cual hemos llamado HISTORIA DE LA FUNDACIÓN DEL MONASTERIO ALTO DE SAN JUAN DE LA PEÑA: LA VIDA DE SU COMUNIDAD DESDE 1675 HASTA 1835, estudiamos de manera monográfica el conjunto monástico y en este capítulo concretamente tratamos aspectos sobre el modo de vida de los monjes pinatenses, su organización y, en definitiva, aspectos de la comunidad de religiosos como el origen y el desarrollo de la vida en el monasterio, cómo eran los monjes de la comunidad pinatense, qué profesión de fe debían hacer para ingresar en el mismo, cuál era su orga-

nización dentro de la comunidad y los cargos que desempeñaban cada uno de ellos, aspectos todos ellos que creemos ayudan a comprender mejor la historia del cenobio.

El sexto apartado se ha titulado HISTORIA CONSTRUCTIVA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA EN LOS SIGLOS XVII y XVIII y supone el grueso de nuestro estudio. En este apartado incluimos algunos aspectos esenciales para comprender la construcción del monasterio como la financiación de las obras, los materiales empleados o los artífices que participaron en la construcción. Igualmente, incluimos mediante fases constructivas el desarrollo cronológico de las obras hasta el año 1835 momento de su desamortización. En este mismo apartado tratamos la historia del conjunto monástico a partir de la exclaustación de los monjes en donde comprobamos qué ocurrió con la fábrica conventual y con las pertenencias que ésta tenía después su desamortización. También hemos querido investigar qué es lo que ocurrió con las pertenencias que éste tenía y cómo fueron subastadas. Lo cierto es que tras el abandono en el que se sumió el monasterio a partir de 1835 sus dependencias comenzaron a deteriorarse progresivamente. Éstas, afortunadamente, llamaron la atención de las instituciones públicas quienes, ya desde finales de siglo XIX comenzaron a preocuparse por su estado de conservación y decidieron restaurar el conjunto monástico. Así es como comienzan una serie de restauraciones en San Juan de la Peña que se prolongan hasta la actualidad, proyectos que también hemos querido recoger en nuestra tesis doctoral donde estudiamos las intervenciones que diferentes arquitectos acometieron en el monasterio a lo largo de todo el siglo XX.

El séptimo apartado se ha denominado ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA y en él se recogen

las aportaciones realizadas tras estudiar el monasterio. Del mismo modo, en este mismo epígrafe analizamos el plano realizado y las dependencias que se levantaron durante su construcción.

Durante el estudio de la construcción de este monasterio nos hemos dado cuenta de que en San Juan de la Peña no sólo se edificó de nueva planta un nuevo conjunto monástico sino que, durante el tiempo en el que transcurrieron las obras, los monjes se preocuparon por renovar sustancialmente su patrimonio artístico. Lo cierto es que dotaron el interior del monasterio de nuevos muebles litúrgicos, retablos, cuadros, muebles y diferentes ornamentaciones religiosas. Es por esto por lo que en nuestra tesis, también hemos querido estudiar estas piezas, aunque tras la exclaustación todo el patrimonio del convento fue desamortizado. En cualquier caso, nos hemos propuesto rastrear y localizar estos bienes con el fin de elaborar un catálogo en el que se recogiesen los bienes muebles que tuvo San Juan de la Peña durante los siglos XVII y XVIII que conforma el octavo apartado que se ha llamado OTRAS ARTES Y BIENES MUEBLES DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA y en él se incluye el patrimonio artístico que tuvo el monasterio alto de San Juan de la Peña durante los siglos XVII y XVIII el cual hemos estudiado mediante fichas catalográficas.

El apartado noveno incluye la BIBLIOGRAFÍA utilizada en nuestro estudio. El apartado décimo se ha titulado REFERENCIAS DOCUMENTALES y en él se ha querido recoger todos los documentos consultados para elaborar este estudio con el fin de ser rigurosos pero también con el propósito de recoger bajo un mismo epígrafe todos los documentos en los que se hace referencia al monasterio alto de San Juan de la Peña. El apartado undécimo está constituido por el APÉNDICE DO-

CUMENTAL donde se han transcrito los documentos que han sido especialmente interesantes o que tienen valor histórico para entender la existencia de este conjunto monástico.

El duodécimo apartado está conformado por el APÉNDICE PLANIMÉTRICO en el que se han incorporado diferentes planimetrías del monasterio en sus distintas fases de construcción. El decimotercer apartado está constituido por el APÉNDICE FOTOGRÁFICO donde se han recogido fotografías sobre este conjunto monástico que incluya las imágenes del monasterio de finales del siglo XIX, principios y mediados del XX y fotografías actuales. El decimocuarto apartado son las CONCLUSIONES a las que hemos llegado tras la realización de nuestro estudio en las que se explican lo que fue la actividad constructiva y artística en los monasterios benedictinos aragoneses en la Edad Moderna y se explicarán las causas y sentido de dicha actividad. Creemos que con todas estas cuestiones queda completo el estudio del monasterio de San Juan de la Peña desde el punto de vista de la historia, la arquitectura y el arte.

Por último, creemos que el **interés de este trabajo de investigación** se centra en cuatro puntos fundamentales.

El primero de ellos es, sin duda alguna, el carácter inédito del trabajo ya que, la arquitectura conventual de la Edad Moderna en España constituye, aún hoy en día, un tema por estudiar en profundidad. Lo cierto es que son pocos los estudios monográficos que existen sobre este tipo de conjuntos monásticos y aún más si cabe en el caso de la arquitectura monástica benedictina de Aragón puesto que, a excepción de algunos estudios parciales de investigación, no existe un trabajo de conjunto.

En segundo punto de interés de este trabajo es la relevancia histórica en el

contexto aragonés ya que San Juan de la Peña fue un importante centro monástico de los siglos medievales cuyo vigor perduró, aunque en menor medida durante los siglos XVII y XVIII. Debido a su particular y original organización de su administración económica, San Juan de la Peña dejó su huella en la zona donde se emplazó, ya que sus monjes vivían de las rentas de los prioratos y pueblos más cercanos además de las donaciones que se recogían en el llamado “Voto de San Indalecio”. También es cierto que los monjes de San Juan de la Peña fueron importantes benefactores e incluso mecenas artísticos de los pueblos más cercanos donde dejaron un rico patrimonio.

Tampoco debemos olvidar, como tercer punto a tener en cuenta, el valor artístico del monasterio el cual está considerado Bien de Interés Cultural. El monasterio alto de San Juan de la Peña alcanza una gran importancia en el contexto de la arquitectura benedictina en España, ya que constituye uno de los ejemplos del estado más evolucionado y perfecto al que llegaron los conjuntos benedictinos en la península. Este monasterio refleja la renovación que la arquitectura monástica en general experimentó en la Edad Moderna con la incorporación de un tipo de planta funcional, la introducción del concepto de la simetría, la ortogonalidad, la regularidad, la multiplicación de claustros y la unión orgánica de todas las dependencias siendo el único convento benedictino aragonés que se levantó de nueva planta en los siglos XVII y XVIII en Aragón.

Por último, y ya para terminar incidir en la importancia de este estudio para la protección, conservación y reutilización del conjunto monástico el cual debemos respetar, conservar y mantener como herederos de un importante legado histórico que ha llegado hasta nosotros y que debemos transferir a nuestros sucesores.

PROGRAMA PARA EL DESARROLLO DE LAS HABILIDADES DEL PENSAMIENTO CREATIVO Y METACOGNITIVO

Natalia Lárraz Rábanos
Carmen Rábanos Faci
Universidad de Zaragoza

1. PUNTO DE PARTIDA Y OBJETIVOS INICIALES

Desde el contexto educativo hemos observado que las habilidades del pensamiento juegan un papel fundamental para lograr una enseñanza de calidad y fomentar un estilo de pensamiento favorable para optimizar los recursos cognitivos y procesos de aprendizaje de nuestros alumnos.

Nickerson, R.S., Perkins, D.N. y Smith, E.E.,¹ señalan numerosos estudios donde se pone de manifiesto que muchos estudiantes de bachillerato superior son incapaces de resolver eficazmente problemas que exigen de un pensamiento abstracto. En otros estudios, indican que un porcentaje de estudiantes de los primeros años de Universidad, no funcionan en el nivel de pensamiento formal en el sentido piagetiano de la palabra. Para resolver la situación, dichos autores nos proponen intervenir en habilidades de pensamiento específicas. Nickerson et al.² consideran las habilidades del pensamiento creativas y metacognitivas como dos de las habilidades básicas

del pensamiento y como dos habilidades básicas para la resolución de problemas.

Por creatividad entendemos un conjunto de capacidades y disposiciones que hacen que una persona produzca con frecuencia productos creativos³. Producto creativo se define como algo novedoso, original, adecuado a la realidad y reconocido en un contexto cultural concreto⁴. En el caso de tratar de desarrollar las habilidades creativas, se trata de fomentar un estilo de pensamiento alternativo al formal, en el que se ejerciten los componentes creativos: la fluidez, la elaboración, la flexibilidad y la originalidad, para la posibilidad de ampliar el conocimiento en un ámbito educativo formal poco innovador y poco dado a plantear el pensamiento creativo como un medio para la enseñanza y el aprendizaje.

Respecto a metacognición entendemos que es el conocimiento que uno tiene y el control que uno ejerce sobre su propio aprendizaje y, en general sobre la propia actividad cognitiva⁵, diremos que es esencial para desarrollar una conciencia sobre el propio proceso de

¹ Nickerson, R. S., Perkins, D.N., Smith, E.E. (1987): *Enseñar a pensar. Aspectos de la aptitud intelectual*, Paidós/M.E.C., Barcelona, p.21-22.

² Idem, p. 134

³ Nickerson, R.S., Perkins, D.D, Smith, E.E. (1987): *Enseñar a pensar. Aspectos de la aptitud intelectual.*, Paidós/M.E.C., Barcelona, p. 109-110.

⁴ Allueva, P. (2002): Desarrollo de la creatividad: Diseño y evaluación de un programa de intervención. *Revisita Persona n° 5*, Universidad de Lima, Lima, p.67-81

⁵ Mateos, M. (2001): *Metacognición y educación*. Aique, Buenos Aires, p. 53.

aprendizaje y fomentar que el alumno sea capaz de controlarlo y regularlo de forma consciente como parte integral de su modo de aprender.

Entonces, si se desarrollan tanto las habilidades creativas como las habilidades metacognitivas, estaremos dotando a nuestros alumnos de una manera de actuar y de una serie de recursos para enfrentarse a las tareas docentes desde una perspectiva más activa y participativa entre profesor- alumno.

También sabemos que ambas habilidades forman parte de nuestro pensamiento, entendido como un proceso cognitivo esencial para el desarrollo humano. Si se ejercitan las habilidades creativas y metacognitivas de nuestros alumnos, probablemente su aprendizaje será mucho más eficaz a la hora de enfrentarse al proceso educativo.

El estudio que vamos a llevar a cabo consiste en la creación, implementación y evaluación de un programa dedicado al desarrollo de las habilidades creativas y de las habilidades metacognitivas en la población adolescente. En dicho estudio, trataremos también de analizar la relación de ambas variables intervinientes citadas, es decir, de la relación entre la creatividad y la metacognición mediante el análisis de los resultados del programa aplicado citado anteriormente. Por un lado, consideramos interesante ver en qué medida se relacionan ambas habilidades para saber si al fomentar una habilidad se está influyendo en el desarrollo de la otra habilidad y ver si dicha influencia es recíproca. Por otro lado, también es interesante descubrir dicha relación ya que podremos extraer deducciones, y observar si el impacto de un programa que pretende desarrollar de un modo conjunto las habilidades metacognitivas y creativas es mayor que el impacto de un programa que pretende desarrollar dichas habilidades de un modo independiente.

El programa que proponemos, está destinado a la población educativa Española, más concretamente, a nuestros alumnos de Educación Secundaria, pero no dejará de ser útil para fines complementarios a los educativos formales, ya que tanto las habilidades creativas como las metacognitivas juegan un papel muy importante en nuestra vida cotidiana.

Consideramos interesante intervenir en la edad de la adolescencia ya que es una etapa en la que el individuo está desarrollando sus habilidades de pensamiento formal y abstracto y una etapa de desarrollo de la identidad personal, en la que el Proyecto vital y el desarrollo de la madurez vocacional son muy importantes para la autonomía futura de los alumnos⁶. Por ello, es muy importante tratar de dotar de recursos, a los alumnos, que fomenten las habilidades de pensamiento enfocadas a incrementar la creatividad y la metacognición como medio para su desarrollo personal y futuro y, a su vez, para que les ayude a resolver problemas de un modo divergente y adaptativo, siendo los profesores los mediadores capaces de incentivar el desarrollo de dichas habilidades.

Con todo ello, lo que estamos tratando de lograr, es considerar al alumno como un elemento activo y participativo en el proceso de enseñanza - aprendizaje dotándole de recursos para aprender a pensar de una manera personal y autónoma.

Los objetivos de la investigación van a ser:

- Crear, implementar y evaluar un programa dedicado al desarrollo de las habilidades creativas y de las habilidades metacognitivas en el ambiente natural del aula.

- Desarrollar las habilidades creativas del individuo en alumnos de Educación Secundaria.

- Desarrollar las habilidades metacognitivas del individuo en alumnos de Educación Secundaria.

- Evaluar la validez y fiabilidad del programa aplicado.

⁶ Rubio, R., Barrio, E.A., González, M. C., (2000): *Psicopedagogía. Volumen I*. Mad, Madrid, p. 555-599.

2. BREVE FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1. Enseñanza de las habilidades del pensamiento

Hoy en día, muchos autores están de acuerdo en fomentar el desarrollo de las habilidades del pensamiento y en “enseñar a pensar” a los alumnos, esto podría resumirse en lo que afirma Yuste, H. C.⁷, cuando explica que hoy en día la importancia de estimular la inteligencia y enseñar a pensar queda fuera de toda duda debido a que los pueblos se desarrollarán en la medida que se fomente el pensamiento, el pensamiento crítico, el creativo y la inteligencia práctica.

La enseñanza de las habilidades creativas y metacognitivas, se encuentra dentro de la perspectiva de la enseñanza de las habilidades del pensamiento. Si fomentamos dichas habilidades, es muy probable que mejore el pensamiento desde un punto de vista que éste sea más innovador y autodirigido, siendo éstas, la innovación y el control y la regulación del conocimiento, características esenciales de las habilidades creativas y de las habilidades metacognitivas respectivamente.

Encontramos numerosos ejemplos de diferentes autores que dedican sus esfuerzos al desarrollo y estudio de la creatividad, de tal modo que contamos con diferentes programas y guías psicopedagógicas de las habilidades del pensamiento creativo. Alguno de estos autores los encontramos en Sternberg, R.J.⁸ que

relaciona la inteligencia con la creatividad y la sabiduría y también hace aportaciones sobre la naturaleza del ingenio creativo que lo considera diferente en el modo y circunstancias en que aparece al proceso de pensamiento habitual.

Otros autores como De Bono⁹ ha desarrollado el concepto de “*pensamiento lateral*” entendido como un modo de pensar específico del pensamiento creativo, generador de ideas y distinto al “*pensamiento vertical*” o lógico caracterizado por su secuencialidad, predictibilidad y convencionalidad. De Bono, también ha creado el “*Programa CoRT*”¹⁰ para ejercitar el pensamiento lateral mediante una serie de unidades destinadas a desarrollar un tipo de pensamiento específico, una de estas unidades se centra en el desarrollo del pensamiento creativo.

Teresa M. Amabile (1983)¹¹ ha influido mucho en el estudio de la creatividad, sobre todo, se ha centrado en analizar los componentes de la producción creativa y su relación con lo social, entendiendo la creatividad como un constructor social.

Autoras como Prieto, M. D., López Martínez, O. y Ferrándiz, C. (2003)¹² son partidarias de la enseñanza de la creatividad en el contexto escolar y proponen diferentes vías de intervención y estrategias para el desarrollo de la creatividad en el aula. Guilford destaca por su estudio de la creatividad en cuanto a un análisis factorial de los componentes de la misma y a sus características, dichos factores son la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y la elaboración¹³.

⁷ Yuste, C., (1994): Los programas de mejora de la inteligencia, CEPE, Madrid.

⁸ Sternberg, R.J. (1994): *Naturaleza de la sabiduría, orígenes y desarrollo*, New York, Cambridge University Press, p. 171-190.; Sternberg, R.J. y Spear-Swerling, L. (1999): *Enseñar a pensar*, Santillana, Madrid.

⁹ De Bono (1999): El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas, Paidós, Barcelona

¹⁰ Nickerson, R.S., Perkins, D.D, Smith, E.E. (1987): *Enseñar a pensar. Aspectos de la aptitud intelectual*, Paidós/M.E.C, Barcelona, p. 249-252.

¹¹ Amabile, T. M. (1983): The social psychology of creativity: a componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45 (2), p. 357- 376.

¹² Prieto, M D., López Martínez, O., Ferrándiz, C. (2003): *La creatividad en el contexto escolar: estrategias para favorecerla*, Pirámide, Madrid.

¹³ Sampascual, G. (1987): Creatividad infantil. En Mayor, J. (Dir.) *La psicología en la escuela infantil*, Anaya, Madrid, p. 440-464

De los programas que destacamos destinados al desarrollo de la creatividad, podemos nombrar alguno como el de Allueva, P. (2002)¹⁴, que ha diseñado un estudio aplicado sobre un programa para el desarrollo de la creatividad en un curso de 2º de Diseño Industrial del Centro de Estudios Superiores de San Valero en Zaragoza, obteniendo resultados positivos respecto al desarrollo de la creatividad.

Otro programa para el desarrollo de la creatividad es el manual publicado por Fustier, M. (1993)¹⁵ "*pedagogía de la creatividad*" en el que encontramos ejercicios detallados para el desarrollo de la creatividad. También citar el programa de Margarita de Sánchez (1995)¹⁶, éste es un buen manual para el desarrollo del pensamiento creativo estructurado en varios capítulos e indicando en cada unidad qué tipo de pensamiento creativo que se desarrolla así como ejercicios detallados para el mismo.

Sobre el concepto, naturaleza y desarrollo de la metacognición, encontramos el inicio de los estudios sobre la misma en Flavell hacia principios de los años 70, ofreciendo una primera conceptualización y análisis de la misma en 1976¹⁷. Otro autor muy importante que ha aportado grandes contribuciones al estudio de la metacognición es Brown¹⁸ (1978) que define la metacognición como el conocimiento del propio conocimiento y lo ha denominado *ignorancia secundaria*.

También encontramos una amplia referencia en el libro de Mayor, J. Suengas, A. y González Marqués, J. (1993)¹⁹ denominado "*Estrategias metacognitivas: aprender a aprender y aprender a pensar*" donde se explica y aporta gran variedad de ideas sobre la metacognición y su naturaleza, además de cómo hacer para fomentarla y desarrollarla.

Medrano, G. (1998)²⁰ ha desarrollado estudios sobre la metacognición como una habilidad del pensamiento que permite conocer los procesos cognitivos y nos permite reflexionar sobre la secuencia de nuestras actividades y, por consiguiente, dirigirlos, orientarlos, encauzarlos y autorregularlos.

Actualmente, la metacognición se cita como punto de referencia para las estrategias de aprendizaje. Gargallo y Ferreras (2000)²¹ han creado un programa dedicado al desarrollo de estrategias de aprendizaje y consideran que hay estrategias inadecuadas de aprendizaje debido carencias metacognitivas en el caso de alumnos que se esfuerzan en trabajar pero no rinden conforme a su esfuerzo.

Allueva P. (2002)²² considera que la metacognición está revelándose como un referente en el estudio de las estrategias de aprendizaje, además, dicho autor ha creado un programa de intervención dedicado al desarrollo de las habilidades metacognitivas.

¹⁴ Allueva, P. (2002): Desarrollo de la creatividad: Diseño y evaluación de un programa de intervención. *Revista Persona* n° 5, Universidad de Lima, Lima, p. 67-81

¹⁵ Fustier, M. (1993): *Pedagogía de la creatividad*, Editorial Index, Madrid.

¹⁶ De Sanchez, M. (1995): *Desarrollo de habilidades de pensamiento*. Creatividad. Guía del instructor, Trillas, México.

¹⁷ Flavell, J.H. (1976): Metacognitive aspects of problem solving. En Resnick L. B. (Ed). *The nature of intelligence*, Hillsdale, N.J. Lawrence Erlbaum Associates.

¹⁸ Brown, A.L. (1978): Knowing when, where and How to remember: a problem of metacognition. En R. Glasser (comp.), *Advances in instructional psychology (Vol 1)*, Hillsdale, Earlbaum.

¹⁹ Mayor, J., Suengas, A., y Gonzalez Marqués, J. (1993): *Estrategias metacognitivas: Aprender a aprender y aprender a pensar*, Madrid, Síntesis.

²⁰ Medrano, M.G., Herrero, M. L. (1998). Aplicación de estrategias metacognitivas en la escuela infantil y primaria, Universidad de Verano de Teruel.

²¹ Gargallo, B., Ferreras, A. (2000): *Estrategias de aprendizaje. Un programa de intervención para ESO y EPA*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Secretaría General Técnica, Madrid.

²² Allueva, P. (2002): *Desarrollo de habilidades metacognitivas: Programa de intervención*, Consejería de Educación y Ciencia. Diputación General de Aragón, Zaragoza

3. DISEÑO METODOLÓGICO Y ANÁLISIS DEL PROYECTO

3.1. Hipótesis de trabajo

Nuestra hipótesis es la siguiente:

a) Si creamos e implementamos, en el ambiente natural del aula, un programa para el desarrollo de las habilidades creativas y metacognitivas adaptado a las características evolutivas de un grupo de individuos de un mismo nivel educativo de Educación Secundaria Obligatoria, comprobaremos un aumento significativo de las habilidades creativas y metacognitivas de los integrantes.

b) Si evaluamos el programa:

- Comprobaremos si ha habido o no un aumento significativo de las habilidades creativas y metacognitivas de los integrantes.

- Comprobaremos la eficacia del programa aplicando los criterios de fiabilidad y validez interna, externa y de constructo.

3.2. Propuesta de intervención

Para el desarrollo de la intervención se han recogido las aportaciones de Fernandez Ballesteros R. (1995)²³ y de otros programas como el de Allueva, P. (2002) y el de Gargallo y Fernandez (2000), citados anteriormente, para crear la nuestra propia, que se basaría en los siguientes puntos:

PUNTO DE PARTIDA.

EVALUACIÓN DE LAS NECESIDADES, DEL CONTEXTO Y DE LA POBLACIÓN DE ESTUDIO.

El programa de intervención, está destinado a la población adolescente, intervendremos para el desarrollo de las habilidades creativas y las metacognitivas para favorecer un pensamiento autónomo basado en la habilidad para la resolución de problemas. Con todo esto, lo

que queremos favorecer es una madurez personal y vocacional para el Proyecto de vida y el futuro de nuestros alumnos.

La muestra escogida para el estudio es de dos grupos de estudiantes de un Instituto de Educación Secundaria Obligatoria de Zaragoza.

La intervención se tiene previsto realizar en Enero con el fin de poder tener tiempo suficiente para la implementación del programa y para su evaluación posterior.

OBJETIVOS DEL ESTUDIO.

- Crear, implementar y evaluar un programa para el desarrollo de las habilidades creativas y metacognitivas en el ambiente natural del aula.

- Desarrollar las habilidades creativas del individuo.

- Desarrollar las habilidades metacognitivas del individuo.

- Comprobar la fiabilidad y la validez del programa de intervención.

DISEÑO METODOLÓGICO:

El diseño de la intervención se basará en el siguiente esquema:

Grupo de intervención:

O1-----X-----O2

Grupo control:

O1-----O2

Donde:

O1 es evaluación inicial o pretest,

X es el programa de intervención,

O2 es evaluación final o posttest

Según se observa en la imagen superior, el diseño del estudio es un diseño cuasi-experimental con grupo de control no equivalente debido a que al aplicarse en el ambiente natural del aula, los grupos están previamente establecidos y no se pueden asignar los grupos al azar.

Se va a trabajar con dos grupos de alumnos de un Instituto de Educación

²³ Fernandez Ballesteros, R. (1995): Evaluación de programas: una guía práctica en ámbitos sociales, educativos y de salud, Síntesis, Madrid.

Secundaria de Zaragoza, uno de los grupos será el grupo de intervención, es decir, donde se aplicará el programa y otro será el grupo control, es decir, donde no se aplicará el programa y nos servirá de referencia para evaluar los cambios producidos por el programa.

Se hará una primera evaluación de las habilidades del pensamiento creativo y metacognitivo en ambos grupos o pre-test luego, en el grupo de intervención, se aplicará el programa y finalmente, se hará otra evaluación o postest de ambas habilidades en ambos grupos.

DISEÑO DEL PROGRAMA DE INTERVENCIÓN ADAPTADO A LAS CARACTERÍSTICAS EDUCATIVAS DE LA POBLACIÓN DE ESTUDIO

-Medios materiales: material bibliográfico, manuales, juegos, plantillas y pruebas de evaluación, también utilizaremos material de escritorio para hacer trabajos escritos y manualidades.

-Recursos Humanos: las personas que intervendrán en el programa serán el formador o formadores debidamente instruidos para la aplicación del programa.

-Secuencia y duración: la secuencia será de una sesión semanal de aproximadamente 50 minutos a 60 minutos cada una, adaptándonos al horario lectivo de los alumnos en todo momento.

Serán un total de 15 sesiones. Dos de ellas, irán dedicadas a las evaluaciones: prueba inicial, final. El resto de las sesiones irán dedicadas a la realización de ejercicios del programa.

-Descripción de las unidades: sujetos, sexo. Las unidades de partida son el total de un aula de alumnos de un Centro de Educación Secundaria. El número aproximado es de 25 a 30 alumnos por grupo. La edad está comprendida en alumnos de 15 a 16 años.

El género de la muestra es mixto, compuesto por varones y por mujeres.

-Ejercicios del programa: en cada sesión se explicará una estrategia creativa y una estrategia metacognitiva, para su posterior aplicación mediante ejercicios diversos.

Al final de cada sesión, se hará una evaluación individual mediante un registro sistemático de las habilidades creativas y metacognitivas utilizadas por los alumnos. Para evaluar la creatividad, obtendremos los valores de los componentes creativos de fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración para obtener una puntuación de cada componente en cada ejercicio de tal modo que sumando los valores de los cuatro componentes obtendremos una puntuación global de creatividad de cada ejercicio. Para la evaluación de las habilidades metacognitivas, se obtendrán los valores de los juicios metacognitivos utilizados por los alumnos antes, durante y después de cada ejercicio mediante un registro observacional por cuestionario.

Las evaluaciones de las sesiones tienen la finalidad de hacer un seguimiento de cada sesión.

Antes de empezar las sesiones, haremos una sesión introductoria para explicar conceptos y explicar los objetivos del programa.

Cada ejercicio constará del siguiente esquema:

-Título del ejercicio. Presentación de la estrategia creativa y la estrategia metacognitiva. Se explicará una estrategia respectivamente por sesión.

-Objetivos del ejercicio. Objetivos creativos y objetivos metacognitivos.

-Desarrollo del ejercicio por pasos

-Esquema de corrección cuando proceda.

-Puesta en común de los resultados del ejercicio.

-Evaluación de las habilidades creativas y de las habilidades metacognitivas.

IMPLEMENTACIÓN DEL PROGRAMA DENTRO DEL AMBIENTE NATURAL DE LA POBLACIÓN DE ESTUDIO:

-Pruebas inicial y final, constarán en:

Para la evaluación de la creatividad, utilizaremos la parte A del Test de Torrance para la evaluación inicial y la parte B para la evaluación final. Hemos escogido el Test de Torrance debido a su amplia aplicación en el campo de la creatividad.

Para la evaluación de la metacognición nos basaremos en el Cuestionario de evaluación de metacognición de Noël (1991)²⁴ de la traducción-adaptación facilitada en la publicación del programa de intervención de Allueva P. (2002), citada anteriormente. Hemos escogido esta prueba de evaluación debido a que podemos observar si los alumnos tienen adecuadas estrategias metacognitivas o no. Dicha prueba consta de preguntas aplicadas sencillas.

-Registros de cada sesión: Observaciones. Recogeremos en este registro observacional los resultados de los autoinformes de cada sujeto de cada ejercicio en cuanto a los resultados de creatividad y metacognición obtenidos.

ANÁLISIS DE LOS DATOS

Los datos se clasificarán de modo en que cada sesión tendremos unos resultados que evaluaremos para ver en qué medida han desarrollado las habilidades creativas y metacognitivas. De las pruebas inicial y final obtendremos valores de las habilidades creativas y metacognitivas, y observaremos si el cambio producido entre sesiones ha contribuido en la diferencia de valores de la prueba inicial y final.

1. Medidas de Evaluación inicial, final y seguimiento.

El análisis de los datos de las pruebas inicial y final y de seguimiento (Test de Torrance²⁵ y cuestionario de metacognición de Bernardez Noël) se hará mediante un tratamiento estandarizado, comparando los resultados de las pruebas inicial y final del grupo de intervención con los resultados de las pruebas inicial y final del grupo control.

2. Medidas entre-sesiones. Los datos de cada sesión irán recogidos en registros sistemáticos con los resultados de las puntuaciones obtenidas de cada ejercicio de las habilidades creativas y de las habilidades metacognitivas.

Para lograr una clasificación de los datos, se crearán tres niveles cualitativos de habilidad creativa y metacognitiva (nivel alto, nivel medio y nivel bajo) estos niveles de habilidad se derivan de las puntuaciones de los componentes creativos, de la puntuación global de creatividad y de la puntuación de los juicios metacognitivos obtenidas de cada ejercicio del programa. Es decir, las puntuaciones derivadas de los resultados de cada ejercicio del programa se clasificarán en tres niveles (alto, medio y bajo) de habilidad creativa y metacognitiva de cada sujeto.

Los datos los clasificaremos y ordenaremos según unas tablas donde situamos las respuestas de los sujetos de las distintas sesiones numeradas del 1 al 15 en las que haremos distinción del sexo. De tal modo que tendremos tres niveles de habilidad y podremos observar si los datos de las sesiones han influido o no con los datos de las pruebas de evaluación final.

Los datos obtenidos de las pruebas inicial y final los compararemos para ver si hay diferencia entre sí, si existe diferencia positiva de valores en ambas habilidades podremos achacarla a los ejercicios realizados en el programa, que han sido previamente evaluados y obser-

²⁴ Noël, B. (1991): *La Métacognition*, De Boeck- Wesmael, Brueselas.

²⁵ Torrance, E. P. (1972): *Test de pensamiento creativo* (manual), Centro de Psicología Aplicada, París.

varemos en su trayecto si han mejorado o no los alumnos en su realización. De este modo, podremos valorar el conjunto de los datos, para evaluar los resultados del programa y extraer una valoración del impacto del programa sobre la población de estudio.

EVALUACIÓN DEL PROGRAMA Y DE SU IMPACTO

- Evaluación del impacto programa: consiste en averiguar los efectos del programa sobre la población de estudio y observar si se han desarrollado las habilidades creativas y metacognitivas de los sujetos donde se ha implementado el programa.

- Evaluación del programa: trataremos de evaluar en qué medida el programa es fiable y válido. Se procederá a una evaluación del programa y de las sesiones del mismo.

Se hará una evaluación tanto de las sesiones, como de los alumnos y de el/ los monitores o educadores que han impartido el programa.

IMPLICACIONES FINALES DEL PROGRAMA

Una vez evaluado el programa y sus resultados, podremos deducir si se pueden o no generalizar los resultados obtenidos y, en definitiva, de la fiabilidad y de la validez del programa con respecto a su implementación.

CONCLUSIONES SOBRE EL ESTUDIO Y SOBRE EL PROGRAMA

En este apartado extraeremos las conclusiones finales que podamos deducir del estudio y de los datos obtenidos, si ha habido relación entre las variables de estudio y, si es así, qué clase de relación existe.

A su vez, podremos observar si se han generalizado el uso de las estrategias empleadas en el programa con el paso del tiempo y si se han generalizado en otros ámbitos de la vida del sujeto, de igual

modo se puede observar si estas estrategias son útiles para ejercitar los procesos de aprendizaje del sujeto y resolución de problemas del sujeto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allueva, P. (2002): *Desarrollo de habilidades metacognitivas: Programa de intervención*, Consejería de Educación y Ciencia. Diputación General de Aragón, Zaragoza
- Allueva, P. (2002): Desarrollo de la creatividad: Diseño y evaluación de un programa de intervención. *Revista Persona nº 5*, Universidad de Lima, Lima, p. 67-81.
- Amabile, T. M. (1983): The social psychology of creativity: a componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45 (2), p. 357- 376.
- Brown, A.L. (1978): Knowing when, where and How to remember: a problem of metacognition. En R. Glasser (comp.) *Advances in instructional psychology (Vol 1)*. Hillsdale, Earlbaum.
- De Bono (1999): El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas, Paidós, Barcelona.
- De Sanchez, M. (1995): *Desarrollo de habilidades de pensamiento*. Creatividad. Guía del instructor.: Trillas. México
- Fernandez Ballesteros, R. (1995): Evaluación de programas: una guía práctica en ámbitos sociales, educativos y de salud, Síntesis, Madrid.
- Flavell, J.H. (1976): Metacognitive aspects of problem solving. En Resnick L. B. (Ed). *The nature of intelligence*. Hillsdale, N.J. Lawrence Erlbaum Associates.
- Fustier, M. (1993): *Pedagogía de la creatividad*, Editorial Index, Madrid
- Gargallo, B., Ferreras, A. (2000): *Estrategias de aprendizaje. Un programa de intervención para ESO y EPA*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Secretaría General Técnica, Madrid.
- Mateos, M.(2001): *Metacognición y educación*, Aique, Buenos Aires.
- Mayor, J., Suengas, A., y Gonzalez Marqués, J. (1993): *Estrategias metacognitivas: Aprender a aprender y aprender a pensar*, Síntesis, Madrid.

- Medrano, M.G., Herrero, M. L. (1998): Aplicación de estrategias metacognitivas en la escuela infantil y primaria, Universidad de Verano de Teruel. (Sin publicar)
- Nickerson, R.S., Perkins, D. N. y Smith, E.E.(1987): *Aspectos de la aptitud intelectual*, Paidós/ M.E.C, Madrid:
- Noël, B.(1991): *La Métacognition*, De Boeck-Wesmael, Bruselas.
- Prieto, M D., López Martínez, O., Ferrándiz, C. (2003): *La creatividad en el contexto escolar: Estrategias para favorecerla*, Pirámide, Madrid.
- Rubio, R., Barrio, E.A., González, M. C., (2000): *Psicopedagogía. Volumen I*, Mad, Madrid
- Sampascual, G. (1987): Creatividad infantil. En Mayor, J. (Dir.) *La psicología en la escuela infantil*, Anaya, Madrid, p. 440-464.
- Sternberg, R.J. (1994): *Naturaleza de la sabiduría, orígenes y desarrollo*, Cambridge University Press, New York, p. 171-190.
- Sternberg, R.J. y Spear-Swerling, L. (1999): *Enseñar a pensar*, Santillana, Madrid
- Torrance, E. P. (1972): *Test de pensamiento creativo* (manual), Centro de Psicología Aplicada, París.
- Yuste, C., (1994): Los programas de mejora de la inteligencia. CEPE, Madrid.



EL TALLER DE PERE NICOLAU Y EL INICIO DE UNA
NUEVA GENERACIÓN DE PINTORES DE LA ESCUELA
VALENCIANA DEL GÓTICO INTERNACIONAL (1408-1430)¹

Carme Llanes i Domingo²

El estilo gótico internacional en Valencia se corresponde con una de las épocas de mayor calidad de la pintura valenciana por lo que las obras conservadas son muchas y muy importantes.

Pere Nicolau es el pintor más destacado de la escuela valenciana del gótico internacional. El tema objeto de estudio, el taller de Pedro Nicolau i sus relaciones con otros pintores del estilo gótico internacional, se sitúa en un marco temporal en el cual la pintura gótica internacional valenciana ya está consolidada con figuras autóctonas como Pedro Nicolau o Gonzalo Peris. Estos autores enlazan los orígenes del gótico internacional en Valencia con los pintores que mantendrán vigente el estilo hasta aproximadamente 1430, fecha a partir de la cual se inicia la introducción de la corriente flamenca en la Corona de Aragón.

Nos planteamos el inicio de esta tesis doctoral por la necesidad de revisar un periodo artístico importante para Valencia, por la cantidad de referencias documentales y bibliográficas dispersas en revistas y catálogos y, porque el tiempo transcurrido desde que se publicaron

estas referencias exigía una revisión del tema hecha desde nuevos planteamientos historiográficos.

Los objetivos que nos marcamos en un principio son:

- 1.Revisión de la bibliografía publicada sobre la pintura del gótico internacional, y más concretamente en Valencia. Esta parte tiene por objetivo acotar y delimitar la cronología de los autores y de sus obras: Pedro Nicolau y su taller.
- 2.Análisis de la documentación referida al gótico internacional para el periodo 1408-1430.
- 3.Estudio y catalogación de las obras.
- 4.Revisión crítica de las investigaciones anteriores.
- 5.Detección de problemas historiográficos y planteamiento de nuevas hipótesis.

Es evidente que debíamos hacer un trabajo que tomase en consideración todos los pasos del método científico y que sirviese para ordenar el confuso panorama de la pintura valenciana entre 1400-1430.

El estilo gótico internacional en Valencia no solo es fruto de la evolución

¹ Dirigida por el Dr. Amadeo Serra Desfilis de la Universidad Literaria de Valencia y el Dr. Joan Aliaga Morrell de la Universidad Politécnica de Valencia. El proyecto de la tesis que presentamos fue aprobado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia en el mes de junio del 1999. La fecha de lectura aproximada será en septiembre de 2005.

² Mi agradecimiento a los profesores Joan Aliaga Morell y Amadeo Serra Desfilis por su continua atención, así como, al *Centre d'Investigació Medieval i Moderna* del Departamento de Documentación, Comunicación Audiovisual y Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia las facilidades prestadas para la obtención del material gráfico.



Fig. 1. *Angel de la Anunciación*. Retablo de la Virgen. Sarrión (Teruel). (Foto cedida por el CIMM. DCAHA de la Universitat Politècnica de Valencia).

interna de los talleres que actuaban en Valencia a finales del siglo XIV y principios del XV. La historiografía ha explicado sus orígenes a partir de la llegada de pintores extranjeros como Marçal de Sax i Starnina y por la circulación de *papers de mostra* entre los talleres de la ciudad. El análisis de la documentación confirma, en parte, este planteamiento pero las nuevas aportaciones documentales ofrecen un panorama más rico y complejo. Tratamos de profundizar en aspectos como, la biografía, la obra de Pedro Nicolau y sus relaciones con otros pintores. El objetivo final es intentar dar una nueva visión del problema del gótico valenciano que hoy por hoy aun presenta muchos puntos oscuros.

La primera aproximación al tema se hizo a partir de la figura de Jaime Mateu, sobrino y colaborador de Pedro Nicolau, pintor hasta el momento no demasiado

conocido y difícil de valorar por la escasez de obras conservada que se le pueden atribuir. La investigación arranca de la documentación aportada por José Sanchis Sivera³ y el doctor Luís Cerveró Gomis⁴, además de los estudios aportados por Post, Leandro de Saralegui en la primera mitad del siglo XX i, de manera más reciente por Mathieu Hériard Dubreuil, Antonio José y Pitarch, y Joan Aliaga Morell. La dilatada bibliografía sobre el tema y el tiempo transcurrido desde la tesis del profesor José y Pitarch (1982) así como las recientes y novedosas aportaciones del profesor Aliaga (1996)⁵ sobre los Peris, una familia de pintores valencianos, hacen necesarias nuevas investigaciones sobre el gótico valenciano, no solo de su génesis, sino también de su difusión. Es preciso, de forma muy especial, dotarlo de un marco espacial y cronológico más amplio que considere la complejidad social económica y política del siglo XV en los territorios de la Corona de Aragón. A partir de recientes propuestas sobre investigación en Historia del Arte analizamos la organización del taller, los clientes, los precios de las obras, la valoración de los artistas y las relaciones entre ellos.

Este nuevo ámbito de investigación pretende ir más allá de la historiografía atribucionista, y superar modelos de hacer historia del arte demasiado centrados en el autor y su obra para poder explicar el contexto de la producción pictórica de finales de la Edad Media en el tránsito hacia el Renacimiento.

³ Sanchis Sivera, J. (1928): "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 3-64. Sanchis Sivera, J. (1929): "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 3-64. Sanchis Sivera, J. (1930): "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 3-116.

⁴ Cerveró Gomis, L. (1956): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1956; p. 95-123; Cerveró Gomis, L. (1960): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, núm. 45 (jul.-dic.1960); p. 226-257.; Cerveró Gomis, L. (1963): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, núm. 48 (enero -diciembre), p. 63-156. Cerveró Gomis, L. (1964): "Pintores valencinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, núm. 49 (en.-dic.), p. 83-136. Cerveró Gomis, L. (1965): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 22-26., Cerveró Gomis, L. (1966): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 19-30. Cerveró Gomis, L. (1968): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 92-98. Cerveró Gomis, L. (1971): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 23-36. Cerveró Gomis, L. (1972): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 44-57.

⁵ Aliaga Morell, Joan (1996): *Els Peris i la pintura gòtica valenciana*. IVEI. Alfons el Magnànim. Valencia.

En este sentido, la investigación que estamos llevando a cabo ha introducido aspectos metodológicos y planteamientos historiográficos más acordes con las líneas de investigación actuales. Se ha intentado conjugar el método positivista de búsqueda y sistematización de documentación con un método hipotético-deductivo que nos permita llegar a construir un nuevo modelo a partir del planteamiento de problemas. El trabajo investigador se inició con la catalogación de la bibliografía publicada sobre el gótico internacional en Valencia. Se ordenó cronológicamente y se clasificó según el formato de publicación: libros, revistas y catálogos.

A continuación, se ha elaborado un *estado de la cuestión* a partir del tratamiento historiográfico que el tema tenía en las diferentes publicaciones. El análisis de la historiografía, y a la vista de su complejidad, se tomaron en consideración las diferentes propuestas y aportaciones hechas por Leandro de Saralegui⁶, R. CH. Post, M. Hériad Dubreuil⁷, Antoni José y Pitarch y Joan Aliaga, tanto en sentido cronológico valorando el enfoque de cada planteamiento y los problemas derivados de cada interpretación. En este sentido, hemos podido detectar dos modelos básicos en la interpretación de la evolución de gótico internacional valenciano. El primero, *tradicional*, interesado casi exclusivamente por documentar el pintor y por el análisis iconográfico de su obra. El segundo, más reciente, de carácter más formalista y más preocupado por el estudio de las obras conservadas.



Fig. 2. *Dormición*. Retablo de la vida de Virgen.

Rubielos de Mora (Teruel).

(Foto cedida por el CIMM. DCAHA de la Universitat Politècnica de Valencia).

Estas dos propuestas interpretativas presentan grandes divergencias, especialmente respecto a la valoración e interpretación de la obra atribuida a los continuadores del taller de Pere Nicolau. Plantean problemas de coherencia estilística, especialmente cuando se trata de delimitar las personalidades artísticas de Antoni Peris, Gonçal Peris, Jaume Mateu i Gonçal Peris Sarrià.

La base documental, muy rica, ha sido publicada por José Sanchís Sivera y Luís Cerveró Gomis. A pesar de tan extenso fondo documental, no es posible establecer relación entre el autor y las obras conservadas en la mayoría de los casos. Partimos de recibos que justifican

⁶ Las publicaciones de D. Leandro de Saralegui sobre pintura gótica valenciana es muy extensa, solo citamos la referida a Pedro Nicolau y su taller. Saralegui, Leandro de, (1941): "Pedro Nicolau I". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Trim. 2. Madrid. Saralegui, Leandro de (1942), "El maestro del retablo Montesino de Ollería". *Archivo Español de Arte*. Núm.: 53. Madrid. Saralegui, Leandro de (1942): "Pere Nicolau II". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Trim. 1 y 2. Madrid. Saralegui, Leandro de (1943): "Discipulos de maestro de Ollería". *Archivo Español de Arte*. Núm.: 55. Madrid. Saralegui, Leandro de (1944): "Iconografía medieval". *Arte Español*. Trim. 2. Madrid, p. 1-17. Saralegui, Leandro de (1952): "La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sax (Cont.)". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 5-39. Saralegui, Leandro de (1944): "Pintura valenciana medieval". "Andrés Marzal de Sax (cont.)". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 5-33. Saralegui, Leandro de (1957): "Pintura valenciana medieval (cont.)". "Gonzalo Pérez". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 2-22. Saralegui, Leandro de (1958): "Pintura valenciana medieval". "Gonzalo Pérez (cont.)". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1958; p. 3-21. Saralegui, Leandro de (1959): "Pintura valenciana medieval". "Gonzalo Pérez (cont.)". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, p. 3-21.

⁷ Hériad Dubreuil, Mathieu. (1986). *València y el gótico Internacional*. IVEI. Alfons el Magnànim. Valencia.

el pago parcial de un retablo, pero en un contexto de colaboración entre maestros y talleres, de subrogación de obras. La situación se hace aún más compleja si consideramos los modelos de difusión de la pintura, *els papers de mostres*, que hace, que las diferencias de composición sean mínimas, con lo que se plantean graves problemas tanto de autoría como de evolución, puesto que muchos modelos perviven durante bastantes años.

El análisis de la documentación publicada ha obligado no solo a la revisión, sino a la búsqueda de nuevos documentos. Búsqueda fructífera, pues aunque la nueva documentación que esperamos dar a conocer pronto, no es definitiva sí que enriquece la biografía y la obra de algunos autores y abre nuevas posibilidades que ayudarán a aclarar el complejo panorama de la escuela valenciana del gótico internacional.

Desde el punto de vista metodológico la investigación ha resultado un reto. Dada la abundancia de publicaciones y las propuestas, en muchos casos antagónicas, ha sido necesario buscar un método de trabajo que permitiese el planteamiento de problemas. Hemos acotado de manera muy clara los temas tratados por la historiografía y aquellos que han sido dejados de lado, así como, revisar las contradicciones y puntos oscuros que estas presentaban. Ello nos ha llevado desde un proyecto bastante ambicioso, tanto desde el punto de vista cronológico como de autores, de revisión de toda la pintura de la primera mitad del siglo XV, a una investigación más centrada en la que de momento es la figura clave del gótico internacional valenciano. Pere Nicolau. Sus trabajos son fundamentales en el tránsito del siglo XIV al XV, momento en el cual se configura la pintura internacional. Los

talleres y pintores que seguirán activos en Valencia después del 1408 han estado relacionados con su taller y su obra, y guardan el secreto de la formación de pintores importantes en el contexto de la Corona Catalano-aragonesa como son Lluís Dalmau, Joan Reixach y Jacomart.

Las lecturas de carácter metodológico⁸ han sido fundamentales para precisar la línea de investigación en varios sentidos: permiten dar un enfoque de lógica científica a todo el trabajo, permiten cuestionar las investigaciones anteriores desde un marco teórico coherente y no solo en cuestiones puntuales, y también permiten situar la historiografía del tema y el contexto histórico y científico de investigaciones anteriores, para que la valoración crítica sea aclaratoria y sirva para aportar nuevas conclusiones.

Estos dos aspectos, el metodológico y el historiográfico, conducen a plantear cuestiones importantes y que ayudan a abordar y a hacer aportaciones o reflexiones significativas sobre un tema que ya ha sido objeto de estudio.

Los problemas detectados se dan a diferentes niveles y muy interrelacionados entre ellos. Afectan al perfil estilístico de los artistas y a la autoría de algunas obras conservadas. El gran problema no resuelto con respecto a la segunda generación del internacional valenciano es el de diferenciar las personalidades de los Peris y Jaime Mateu. La resolución de ésta y otras cuestiones que han ido surgiendo a lo largo de la investigación es difícil, puesto que la relación entre obra documentada y conservada es escasa, y por lo tanto, muchas de las propuestas hechas hasta el momento no pasan de ser hipótesis que están lejos de poder ser confirmadas. En este sentido, es necesario utilizar otros criterios, para intentar aproximar mejor las obras conservadas al

⁸ Las lecturas han sido además del ineludible libro de Umberto Eco *Como se hace una tesis doctoral* (1982): Gedisa. Barcelona, las siguientes: Cardoso, C.S.: *Introducción al trabajo de investigación histórica* (1985): Grijalbo. Critica. Barcelona. Marias, F. (1996): *Teoría del Arte-II*. Historia 16. Madrid. Arostegui, J.: *La investigación histórica, teoría y método*. (2001). Akal. Critica. Madrid. Ramirez, J.A. (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones del Serbal. Barcelona. Borras Gualis, G. (2001): *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Ediciones del Serbal Barcelona.

ámbito artístico en el que fueron creadas. Además, del análisis y catalogación de obras y documentos se han seleccionado una serie de criterios económicos, históricos y sociales que ayudan a resol-

ver las preguntas y dificultades que han surgido a lo largo de la investigación y permiten mejorar nuestro conocimiento sobre la pintura de la escuela valenciana del gótico internacional.



ARTE RELIGIOSO EN NEMANCOS. SIGLOS XVII AL XX.
(RETABLOS, IMAGINERÍA, PINTURA Y ORFEBRERÍA)

Eva M^a López Añón
Universidad de Santiago de Compostela

Mi trabajo de investigación parte de la intención de estudiar y catalogar los arciprestazgos de la Diócesis de Santiago de Compostela por parte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. El de Nemancos, con 21 parroquias, era el último de una serie de tres que completa una pequeña zona de la Costa da Morte gallega¹. Nemancos abarca, desde su división en 1959, los municipios de Muxía, Camariñas y parte del de Vimianzo. La otra parte se convirtió en el arciprestazgo de Duio (Cee, Corcubión, Dumbría y parte de los municipios de Finisterre y Vimianzo).

Son municipios abiertos al Atlántico en la zona más occidental de la provincia de A Coruña, abarcando 207,3 Km². La práctica totalidad del arciprestazgo se encuentra a escasa distancia de la costa recortada y accidentada: no en vano estamos en pleno corazón de la denominada Costa da Morte. La influencia marítima en todo el territorio de Nemancos será evidente, tanto en lo climático como en lo cultural y económico pues un elevado número de poblaciones de los ayuntamientos de Camariñas y Muxía viven fundamentalmente de la pesca. En las zonas de interior, pequeñas vaguadas situadas entre bajas formacio-

nes montañosas sirven de asentamiento de numerosos y desperdigados núcleos de población junto a vías de comunicación y terrenos aptos para el aprovechamiento agrícola.

De las 21 parroquias objeto de estudio, 14 son matrices San Juan de Bardullas, San Jorge de Camariñas, Divino Espíritu Santo de Camelle, Santiago de Cereixo, San Pedro de Coucieiro, San Julián de Moraime, Santa María de Morquintián, Santa María de Muxía, Santa María de la O, San Martín de Ozón, San Pedro de Ponte do Porto, San Martín de Touriñán, San Cipriano de Villastose y Santa María de Xaviña y 7 filiales: San Tirso de Buiturón, San Félix de Caberta, San Martín de Carantoña, San Cristóbal de Carnés, Santa Leocadia de Frixe, San Pedro de Leis y San Cristóbal de Nemiña. Además hay 6 capillas y un importante santuario mariano: el de la Virgen de la Barca en Muxía.

OBJETIVOS

- Completar el estudio del arte religioso en una zona concreta de la Costa da Morte de Galicia. Se trata de un trío de arciprestazgos formado por el de Duio (estudiado por López Vázquez en 1978 en su tesis doctoral *El arte del Finisterre Gallego*), Soneira (Lema Suá-

¹ En el momento de entrega de esta comunicación, el trabajo está en su recta final que es precisamente la elaboración de conclusiones además del laborioso trabajo de revisión, corrección y maquetación.

- rez en 1993: *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*) y ahora Nemancos.
- Inventariar, clasificar y estudiar las obras del arte del conjunto de iglesias, capillas y santuarios del arciprestazgo en los ámbitos de retablistica, imaginiería, pintura y orfebrería.
 - Aplicar al estudio real de las obras de Nemancos la documentación obtenida en mi tesis de licenciatura inédita titulada *Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Nemancos* (1998) y realizada con la intención de abordar esta tesis doctoral.
 - Recopilar en un mismo documento una guía documental y un fondo gráfico perfectamente organizado y comentado con varios objetivos que son dar a conocer y valorar más el arte de esta zona, facilitar la posterior consulta por parte de otros investigadores y poder identificar una pieza si se extravía².
 - Definir un estado de la cuestión en cuanto a la conservación y restauración de las piezas artísticas estudiadas, en una zona en la que las condiciones climáticas son completamente adversas a la perduración de toda obra de arte.
 - Clasificar las obras retablisticas desde un punto de vista tipológico partiendo de los trabajos previos existentes y estableciendo paralelos con los resultados obtenidos en ellos.
 - Establecer, cuando ello fuese posible, tipos iconográficos para las imágenes de la zona de estudio teniendo en cuenta las publicaciones existentes a este respecto y analizando si los modelos ya conocidos se repiten o se obvian.

- Identificar los talleres de artistas que están actuando en la zona de estudio: los conocidos del núcleo artístico compostelano, los propios del arciprestazgo y los conocidos en los arciprestazgos estudiados vecinos.
- Elaborar índices de la actividad artística, contemplando aspectos cronológicos, artísticos e iconográficos.

METODOLOGÍA

1. Vaciado de las fuentes documentales en las que se refleje algún dato de interés para el estudio de las obras de arte de la zona de estudio. Para ello se han consultado los archivos parroquiales a los que logré, no sin esfuerzo propio y ajeno, que se me facilitase el acceso³ (la mayor parte están todavía custodiados en las propias parroquias), el Archivo Histórico Diocesano y el Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela. El resultado de esta investigación fue recogido en mi tesis de licenciatura defendida en 1998 bajo el título de *Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Nemancos*. Posteriormente, consulté otros documentos inéditos a los que accedí por diversas “casualidades”, referentes sobre todo a las parroquias de Coucieiro, Camelle y Camariñas⁴. Finalmente, me beneficié del trabajo de FREIRE NAVAL, A. B.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854* (tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1998) en la que se recoge documentación de algunas de las iglesias de Ne-

² En esta línea existe un completo fondo gráfico en el Museo de Pontevedra, en el que colaboré en su momento, y al que se me facilitó el acceso total para la realización de esta tesis. Mi agradecimiento tanto para el Director del Museo, el Dr. D. Carlos Valle, como al personal que me atendió en la sala de investigadores.

³ Es justo expresar un sincero agradecimiento a los sacerdotes de las distintas parroquias que me dieron todo tipo de facilidades para poder consultar la documentación. Sin esa ayuda, este trabajo estaría incompleto. También me siento agradecida a aquellos que me negaron el acceso a los archivos, con una u otra excusa, porque han logrado potenciar mi paciencia. Todos ellos saben quienes son.

⁴ Es obligado reconocer el valioso papel del Sr. Don Manuel Canosa, párroco de San Pedro de Coucieiro desde 1953 falleciendo en 1996. Por pura afición e interés recopiló de su puño y letra las noticias documentales más relevantes de las parroquias de Coucieiro y Caberta. Gracias a él, noticias de libros hoy desaparecidos o incompletos, han llegado a nosotros pudiendo así datar obras importantes y de gran calidad, además de poder seguir la historia de las parroquias con detenimiento. Mi agradecimiento al dúo Manuel Vilar – Xosé M^a Lema por facilitarme sus notas manuscritas puesto que afectaban directamente a mi investigación.



Fig. 1. Retablo Mayor. Circa 1726.
Iglesia de San Fiz de Caberta.



Fig. 2. Santiago el Mayor. Miguel de Romay. 1717.
Retablo mayor. Santuario de Nuestra Señora de la
Barca. Muxía.

mancos, en otro tiempo dependientes de los monasterios de Moraime y Ozón, hoy iglesias parroquiales⁵.

2. Trabajo de campo: toma de fotografías generales y en detalle de cada obra, recopilación de datos tales como medidas, inscripciones y/o leyendas, notas sobre el estado de conservación y/o restauraciones conocidas realizadas⁶, etc. Para este trabajo conté con el fondo existente en el Museo de Pontevedra al que se me ofreció acceso con todo tipo de facilidades.

3. Puesta al día en el estudio de las obras retablisticas, escultóricas, orfebres y pictóricas del arte gallego en general y de Compostela en particular, así como de la bibliografía existente

4. Elaboración de fichas de catalogación en las que se recogen todos los datos obtenidos y se incluye una fotografía tomando como modelo inicial el utilizado

por Lema Suárez en su tesis doctoral y que partía, a su vez, de la experiencia de López Vázquez en la suya. Varié el orden de los apartados siguiendo un criterio de comodidad y facilidad de consulta posterior. En las fichas se incluye la referencia a la documentación previamente vaciada y recopilada en los distintos archivos, recopilada en mi tesis de licenciatura, un comentario iconográfico, otro estilístico además de diversos datos sobre la obra (medidas, inscripciones, pintura, etc.)⁷.

5. Elaboración de textos en los que se analiza la existencia de tipos iconográficos para la escultura, cuando existen, evolución estilística de la orfebrería y pintura y establecimiento de tipologías para los retablos. Para todo ello fueron fundamentales las orientaciones y publicaciones⁸ de mi director de tesis, el Dr. D. José Manuel López Vázquez, sin

⁵ Además de compañera de promoción, de trabajo y de investigadora, Ana es amiga. Mi agradecimiento a ella no se debe sólo a facilitarme la consulta de esta documentación sino a tantas y tantas ayudas para poder terminar la tesis.

⁶ En este apartado conta con la colaboración de una experimentada restauradora de la zona con amplia experiencia en este campo, Marién González Añón, quien me animó a incluir un apartado específico en cada una de las fichas de las obras sobre conservación y restauración. Vaya desde aquí mi agradecimiento para ella.

⁷ Modelo de ficha para retablos: n.º.- Retablo. Iglesia de... Localización. Autor. Dorador. Cronología. Estilo. Ficha técnica. Tipología. Planta. Medidas. Material. Policromía. Estructura. Relación con el entorno. Conservación y restauración. Iconografía. Disposición actual de las imágenes. Disposición primitiva de las imágenes. Programa iconográfico. Análisis estilístico. Modelo de fichas para escultura: Autor. Cronología. Estilo. Localización y procedencia. Ficha técnica: Material, Medidas, Policromía, Conservación y conservación, Descripción, Iconografía, Análisis estilístico.

Modelo de fichas para orfebrería: Cruz parroquial. Iglesia de ... Autor. Donante. Cronología. Estilo. Ficha técnica. Materiales. Técnica. Medidas. Conservación y restauración. Descripción. Iconografía. Inscripciones y punzones de orfebre. Análisis estilístico.

⁸ LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1994): "Tipologías de la orfebrería religiosa gallega" en *Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa. Oro, plata y Piedra para la escena sagrada en Galicia*. La Coruña, 2-11 de mayo de 1994. Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña).



Fig. 3. Oleos sobre tabla. Domingo Antonio de Uzal. 1726. Retablo de San Miguel Arcángel. Santuario de Nuestra Señora de la Barca. Muxía.



Fig. 4. Cruz parroquial. Finales del primer tercio del siglo XIX. Iglesia de San Cipriano de Villastose.

olvidar las muchas horas que invirtió en tratar de enseñarme a “ver” el arte religioso gallego, poniendo a mi disposición su amplísima colección de diapositivas.

6. Recopilación de breves anotaciones sobre las vidas de los santos en lo que atañe, fundamentalmente, a los datos referentes a su representación iconográfica, partiendo directamente de las fuentes literarias: Ribadeneyra, P. (1863–1865): *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, 12 vols.; Croisset, J. (1880–1884): *Año cristiano / novísima versión castellana de la obra del padre Juan Croisset; refundida y adicionada con el santoral español... por Antonio Bravo y Tudela*, Madrid, 12 v. También se completa la información con la biblio-

grafía correspondiente sobre iconografía: L. REAU, FERRANDO ROIG, etc.

7. Recopilación de los distintos nombres de artistas documentados para cotejarlos con los artistas conocidos de la Diócesis de Santiago, de los arciprestazgos colindantes y con los diccionarios artísticos publicados para Galicia⁹.

8. Elaboración de diversos índices manejando todos los puntos de vista posibles: autoría, obra, iconografía, etc.

9. Elaboración de conclusiones.

CONCLUSIONES

- Constatamos la importancia de la documentación en cuanto a que posibilita no sólo datar obras y conocer su

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1996): “Inventariado e catalogación do patrimonio mobile: metodoloxía e problemática” en *Congreso: os profesionais da historia da arte ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Xunta de Galicia.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1997): “La expresión artística de la devoción” en *Galicia Terra Única. Galicia Renace*. Santiago, 1997.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1998): “Juegos de plateros compostelanos en el Arte Contemporáneo (1787–1914)” en *Pratería e Aíbeche en Santiago de Compostela*, Xunta de Galicia.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1999): “Tipologías de la Virgen del Rosario en el Arte Gallego” en *V Semana Mariana en Compostela, 4-9 de octubre de 1999*, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Xunta de Galicia, p. 112

⁹ PÉREZ CONSTANTÍ, P. (1930): *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago. COUSELO BOUZAS, J. (1932): *Galicia artística en el s. XVIII y el primer tercio del siglo XIX*, Santiago.

autoría sino también conocer datos sobre el proceso creativo de la propia obra: contratación, modos de pago, transporte, método de trabajo de los artistas, etc. La documentación con la que contamos es abundante si bien muchos de los libros de fábrica se han perdido con el tiempo, bien por extravíos y movilidad de los párrocos, bien por deterioro físico. Así mismo, insistimos en la necesidad de que los libros de fábrica se centralicen en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela no sólo para facilitar su consulta, sino también y muy importante, para su idónea conservación.

- La gran influencia de los condicionantes geográficos y climáticos en el arte de la zona de la Costa da Morte. Las corrientes artísticas llegan, en general, más tarde a estos puntos rurales y costeros de difícil acceso hasta bien avanzado el siglo XX, las dificultades de transporte de las piezas, necesidad de pernoctar varios días en las aldeas a causa del mal tiempo y las pésimas comunicaciones para realizar cualquier tipo de actividad artística, como por ejemplo para asentar retablos a causa del mal tiempo, las muy deficientes condiciones de conservación de las obras sobre todo las realizadas en madera que se apolilla y pudre a causa de la excesiva humedad, etc... En este sentido la conservación de las piezas es bastante deficitaria y las restauraciones, cuando no están tuteladas por un organismo oficial y realizadas por profesionales, pueden llegar a alterar de un modo desastroso las piezas.
- Condicionantes socio-económicos: la financiación de las obras solía correr a costa de los feligreses cuyas bajas rentas obtenidas fundamentalmente con la pesca y también con la agricultura no alcanzaban para satisfacer las exigen-

cias de los visitantes que ordenaban cambiar retablos, enterrar imágenes por “encontrarse indecentes” y sustituirlas por otras nuevas, dorar retablos cuya pintura tardaba años en afrontarse o recomponer piezas de orfebrería realizadas con plata, etc.

- En cuanto a la figura del donante hemos encontrado tan sólo puntuales referencias documentales a algunos casos concretos. Pertenecen bien a la clase alta como es el caso de los condes de Maceda que donaron el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía y acometieron la pintura de al menos uno de los retablos laterales dedicado originariamente a Santiago Apóstol, hoy bajo la advocación de San Miguel Arcángel. El otro sector pudiente que puede costear obras es el clero, tal es el caso del párroco de San Pedro de Coucieiro, Don Agustín Rosendo del Monte, que financió y donó dos de las capillas de la iglesia y sus retablos, de cierta calidad en los que utilizaron soluciones muy de moda en Santiago en aquel momento y de la mano de artistas del núcleo artístico noiés.
- En cuanto a los talleres de artistas hemos documentado varios pertenecientes al propio arciprestazgo y la presencia de grandes figuras del barroco compostelano (Miguel de Romay, Domingo Antonio de Uzal, Ángel Piedra, etc.) y neoclásico (Ferreiro, Fabeyro, Reboredo, etc.). Si bien era de sobra conocido el trabajo de Romay en Muxía (Otero Túnhez¹⁰) y el de Ferreiro en la ría de Camariñas (Bouza Álvarez¹¹), se aporta ahora documentación inédita de los libros de fábrica o la reproducción del contrato del Retablo Mayor del santuario de Muxía. Además, hemos rastreado y detectado la presencia de sus talleres, no sólo

¹⁰ OTERO TÚÑEZ, R. (1958): “Miguel de Romay, retablista”, *Compostellanum*, p. 200.

¹¹ BOUZA ÁLVAREZ, J.L (1972-1973): “El Escultor Ferreiro en Camariñas (La Coruña)” en *Compostellanum*, vol. XVII, Santiago, pp. 277-288.



Fig. 5. Cáliz. Primer tercio del siglo XVIII.
Iglesia de San Julián de Moraimé.

en las propias parroquias donde ellos trabajaron, sino también en algunas otras. A veces sin documentar como es el caso del Retablo de la Capilla del Carmen en Camariñas realizado posiblemente por alguien del círculo de Romay, otras, afortunadamente, apoyadas por la documentación como el Retablo de Santiago Apóstol de San Pedro de Coucieiro realizado por Juan Antonio Fabeiro, discípulo de José Ferreiro. El taller de este autor estuvo relativamente activo en la zona de la Costa da Morte puesto que detectamos su estilo en obras de algunas parroquias como Camariñas, Carnés, Ponte do Porto, etc.

En cuanto a los artistas autóctonos destaca el orfebre Blas Espín que, si bien nació en Nápoles, desarrolló su profesión en Ponte do Porto (Camariñas). Citado por Couselo Bouzas¹², en su obra incidió Lema Suárez al afrontar la investigación en el arciprestazgo de Soneira¹³. A la vista de la documentación y obras de Nemancos, arciprestazgo al que pertenece Ponte do Porto, han apa-

recido muchas más citas sobre él y más obras documentadas y/o atribuibles a él. Pretendemos completar el estudio de su actividad artística.

- Retablos: los clasificamos siguiendo un criterio tipológico y cronológico, partiendo del modelo de trabajo de López Vázquez para la catalogación de la retabística gallega. Se conservan restos de retablos del siglo XVII pero ninguno completo. Del siglo XVIII se conserva un importante conjunto de retablos algunos de gran calidad artística que repiten fórmulas que encontramos en la Diócesis de Santiago y de autoría conocida en algunos casos. Tal es el caso del Retablo Mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía realizado por Miguel de Romay en 1717, el retablo mayor de la iglesia de San Jorge de Camariñas realizado por el taller de Ferreiro circa 1790, el conjunto de retablo mayor y laterales de San Pedro de Coucieiro en Muxía donde participaron artistas del círculo artístico de Noia, los retablos neoclásicos de San Pedro de Ponte do Porto o algún ejemplo interesante perdido en algunas de las iglesias de más difícil acceso. En este sentido, el interés del trabajo radica además en el hecho de que hay muchas obras que, sin alcanzar grandes niveles de calidad, repiten tendencias plenamente vigentes en la Diócesis compostelana si bien suelen llegar con unos años de retardo.
- Escultura: hay una gran variedad de iconografías que hemos clasificado partiendo de Dios y descendiendo en orden jerárquico, Virgen María (que contiene un apartado de iconografías propias del Arciprestazgo como lo es la Virgen de la Barca), Arcángeles, personajes bíblicos, santos mártires y santos confesores organizados según su perte-

¹² COUSELO BOUZAS, J. (1932): *Galicia artística en el s. XVIII y el primer tercio del siglo XIX.*, Santiago, 284.

¹³ LEMA SUÁREZ, X. M. (1991): "Ourivería compostelana: noticia dos mestres prateiros que traballaron para o arciprestado de Soneira. Un activo obradoiro rural na Ponte do Porto, o do ourive Blas Espín (séc. XVIII-XIX)", *Compostellanum*, vol. XXXVI, núm. 3-4, pp. 577-590. Idem (1998): *A arte relixiosa na terra de Soneira*, Ed. Coordenadas, 2ª edic. A Coruña.

nencia a las distintas órdenes religiosas, en su caso. Destacamos la abundancia de imágenes de Cristo crucificado (un total de 27 imágenes) que siguen diferentes modelos iconográficos que hemos estudiado y analizado. En cuanto a la Virgen hay varias iconografías autóctonas tales como la Virgen de la Barca y la Virgen del Monte, ambas relacionadas con una aparición local. Además hay imágenes de la Inmaculada Concepción y la Asunción de cierta calidad artística.

De los personajes bíblicos cabe destacar la abundancia y variedad iconográfica de representaciones de San José (13 imágenes), San Juan Bautista (9 imágenes) y un abundante y variado repertorio iconográfico de apóstoles. En este sentido tengamos en cuenta que hay dos apostolados en el arciprestazgo: el de Miguel de Romay para el Retablo Mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía y otro en la parroquia de Camelle. Destacan Juan, Pedro y Santiago el Mayor (a quien se apareció la Virgen en Muxía, según la leyenda) como los apóstoles más veces representados y con mayor variación de tipos iconográficos seguidos.

En cuanto a la pequeña muestra de santos mártires responden, en una mínima parte a las advocaciones de algunas de las iglesias del arciprestazgo y otras a devociones muy habituales en la geografía gallega tales como san Blas, santa Lucía, san Cristóbal, etc.

Finalmente, la mayor parte de santos confesores representados en el arciprestazgo pertenecen a órdenes religiosas, excepto San Roque (21 imágenes) a quien se tiene especial devoción en Galicia por ser el abogado contra la peste. Destacan en número benedictinos, carmelitas y franciscanos. Pero sin duda, lo

que más llama la atención es el total de 26 imágenes de San Antonio que hoy se conservan en las distintas iglesias de Nemancos, lo que responde a su carácter *milagreiro* y taumatúrgico. Copian distintos modelos iconográficos a lo largo de su amplia cronología aunque su calidad artística en general no es muy destacada. Sí podemos destacar las imágenes de santos de órdenes religiosas del Retablo Mayor del Santuario de la Virgen de la Barca, San Pedro de Coucieiro y San Pedro de Ponte do Porto.

- Pintura. Las únicas obras pictóricas del arciprestazgo en el período cronológico que nos ocupa¹⁴ son los óleos sobre tabla que recorren los retablos de Santiago (hoy de San Miguel Arcángel) y de San Juan Bautista del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía. Realizadas por Domingo Antonio de Uzal en 1726 por encargo de los Condes de Maceda, suponen un interesante repertorio iconográfico contrarreformista y de nuevas devociones del momento, de especial interés para los condes¹⁵. También se atribuye al mismo autor el exvoto de Don Gonzalo de Manuel de Lanzós que se encuentra en el mismo Santuario.
- Orfebrería. Se han perdido muchas piezas bien por robos, saqueos, reutilización para obtener plata y hacer otras nuevas,... además del hecho de que el investigador no siempre puede acceder al número total de piezas pues están custodiadas, en su mayor parte, en las casas de los vecinos para despistar así a los posibles ladrones. En el momento actual conocemos la existencia de un total de 21 cruces parroquiales y procesionales, 37 cálices, 8 ostensorios, 8 incensarios, 9 copones, 9 navetas, algún juego de vi-

¹⁴ Recordemos que en la Iglesia de San Julián de Moraima se conserva una de las mejores muestras de pintura mural gallega, datadas en el siglo XVI y estudiadas en su momento por

¹⁵ Véanse los estudios de MONTEROSO MONTERO, J.M. (1995-96): "La obra de Domingo Antonio de Uzal y el Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía", *Abrente*, nº 27-28, pp. 233-250. Idem (1995): *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

najeras, lámparas de plata, coronas, etc. Sorprenden algunas piezas por su calidad como el caso de la Cruz parroquial de Carantoña, pieza del segundo tercio del siglo XVI, o la cruz parroquial de Moraime y un cáliz realizados con toda seguridad por Ángel Piedra, importante orfebre compostelano, aunque curiosamente falte la documentación¹⁶. Sí está documentada la presencia de Reboredo que realizó varias piezas para el arcipres-

tazgo: los cálices de Santa Leocadia de Frixe y Santa María de Muxía llevan su sello así como la Cruz parroquial de Villastose que es idéntica a algunas documentadas del autor¹⁷.

Está pendiente, en estos momentos de la investigación, hacer una valoración global de la documentación y la obra para establecer los paralelos oportunos con los talleres cercanos y hacer las reflexiones finales de conjunto.



¹⁶ Véase LÓPEZ AÑÓN, E. M^a. (1999): “Cruz parroquial. Iglesia de San Julián de Moraime” y “Cáliz. Iglesia de San Julián de Moraime”, fichas del Catálogo de la exposición *Santiago. San Martín Pinario*, Xacobeo 99, pp. 497-500.

¹⁷ Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1998): “Juegos de plateros compostelanos...”

LA INFLUENCIA DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS
EN LA OBRA DE CASTO FERNÁNDEZ-SHAW
(EL MODELO ITALIANO)

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

La obra y la figura de Casto Fernández Shaw permanecen, dentro de la historiografía de la arquitectura española contemporánea, como fenómenos únicos¹. El arquitecto madrileño permaneció al margen de los discursos dominantes para establecer un trabajo personal que, cuando escapaba de lo puramente alimenticio, entroncaba con algunos de los parámetros programáticos de las vanguardias europeas. Si por su itinerario cronológico debía ser un funcionalista perteneciente a la generación del 25, su itinerario vital, nos lleva por distintas consideraciones que obligan a no encasillarlo determinadamente. CFS ha sido definido como un *raro*, en el que confluyeron Historicismo, Racionalismo, Clasicismo, Eclecticismo y la extraordinaria influencia de todos los *ismos*. Él se autoexcluía considerándose inventor de arquitecturas: “Soy exactamente eso: Un inventor, tal es el título que debiera figurar en mi tarjeta de visita”. Al igual que se ha juzgado a otro de los independientes de la vanguardia española, Ramón

Gómez de la Serna, debemos entender a CFS como una generación unipersonal².

Es necesario señalar el impulso vital y el carácter trasgresor de su producción, e incluso de su escasa obra, receptáculo en que se filtraron todas las influencias que conoció y que sirven como catalizador para establecer una propuesta paralela a los escasos oficialismos que se produjeron en los años de la posguerra. El estigma del conocimiento y la pasión por viajar, le lleva al Pabellón de Melnikov en la Exposición de París, con el que definitivamente se replantea su trabajo y su condición de arquitecto³. Viajar, conocer, empaparse, soñar y describir -incluso imaginar- el futuro.

Este trabajo pretende estructurar algunos proyectos del arquitecto madrileño atendiendo a la influencia de las vanguardias europeas en su obra, fundamentalmente en sus trabajos utópicos. Asiduamente se refiere su producción como futurista, expresionista, constructivista o racionalista. Pretendemos pergeñar una idea de los nexos e influencias

¹ “La historiografía tradicional suele enclaustrar a los heterodoxos, confinar en aislamientos casi carcelarios a quienes se automarginan de los discursos dominantes”. Cabrero Garrido, Félix (1980): *Casto Fernández-Shaw*. COAM, Madrid, p. 10.

² “La linealidad esencial e irreversible de la vida y del tiempo no sirven para explicar su enigma, por lo que nunca le serán aplicables los criterios temporales y los adjetivos de los historiadores y los críticos”. Cabrero Garrido, Félix (1999): *Casto Fernández Shaw. Arquitecto sin fronteras*. Electa, Madrid, p. 25.

³ “Sin duda me impresionó el pabellón de la URSS del arquitecto Melnikov; arquitectura futurista que parecía señalar un mundo futuro mecanizado, pero sobre todo me interesó su concepción estructural y constitutiva (...) En cualquier caso, la influencia decisiva la recibí de los ingenieros” Fernández-Shaw, Casto en Cabrero Garrido, Félix (1999): *Op. cit.*, p. 15.

de Fernández-Shaw con los ambientes europeos, más concretamente con las referencias italianas, pudiendo hablar de la única referencia del futurismo español.

Pese a las lecturas de su obra, que nos refieren a los arquitectos futuristas de los años diez, los nexos e influencias se decantan hacia el último periodo del movimiento, definido como *secondo futurismo*⁴, los arquitectos menos conocidos de este periodo: Virgilio Marchi, Nicolai Diulgheroff, Tulio Crali, Angiolo Mazzoni y, sobre todo, Cesare Augusto Poggi y Quirino de Giorgio, cuyo trabajo guarda una estrecha relación, formal y conceptual con los proyectos de CFS.

LA DETERMINACIÓN MECÁNICA

CFS, durante los primeros años tras acabar la carrera (1918-1932), desarrolla algunos trabajos emblemáticos como el *Monumento a la Civilización* (1919), las presas arquitectónicas y las centrales eléctricas. Existe un acercamiento a los trabajos de Antonio Sant'Elia y Mario Chiattone, además de utilizar recursos propios del expresionismo mendelsohniano. En este periodo construye su obra emblemática, la *Estación de servicio para automóviles "Porto Pi"* (1927) levantada en cincuenta días con hormigón armado, fue una de las primeras construcciones modernas realizadas en Madrid. Inexplicablemente derribada en 1977, se reconstruyó en 1996 en su emplazamiento original, la madrileña calle Alberto Aguilera. Este proyecto, acusado por los reduccionistas

como su única obra CFS, establece su criterio respecto a la contemporaneidad⁵: una estructura sin estilo, en la que automóviles, luces y movimientos configuran su fisonomía. Otra gasolinera, *Estación de servicio "Barajas S.A."* (1927) presenta características similares. En ambas destaca la geometría redondeada, buscando la aerodinámica de la forma. El futuro no es como antes y CFS sabe que hay que construirlo partiendo de cero. Otro de los trabajos prematuros que resume su espíritu es la *Estación central de enlace ferroviario de autobuses y autogiros* (1932-33), nudo de comunicaciones en que quiere concentrar gran parte del tráfico aéreo y terrestre. Nos refiere literalmente proyectos emblemáticos de Antonio Sant'Elia, *Estación de aeroplanos y trenes ferroviarios, con funiculares y ascensores sobre tres planos viarios*, (1914)⁶ y por extensión, a los de Tulio Crali, *Estación ferroviaria*⁷ (1930) y *Proyecto de aeroestación* (1931-32). Otros trabajos de CFS que refieren al arquitecto de Como, son las presas en que denota la influencia de los modelos alemanes, soviéticos y, sobre todo, italianos. De raigambre italiana es el *Monumento al triunfo de la Civilización, a las grandes conquistas de la Idea, a las victorias del Hombre sobre la Naturaleza, a la paz Universal* (1918-1919), medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, que asemejaba el carácter de templos egipcios y mesopotámicos. CFS habla de la función simbólica y decorativa en que la humanidad parece poner la naturaleza a su servicio: "han de

⁴ Crispolti, Enrico (1961): *Il secondo futurismo (5 pittori + 1 scultore) Torino 1923-1938*. Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi, Costa. Edizioni d'arte Fratelli Rozzo, Turin, 1961 y Crispolti, Enrico (1986): "Il Secondo futurismo" en COEN, E.: *Futurismo*. Giunti, Florencia, p. 48-51.

⁵ "La arquitectura ha de ser moderna, como un avión, en el que no sobra ni falta ningún elemento; de arquitectura definida, sin titubeos, arquitectura ingenieril... como obedeciendo toda ella a una fórmula o un diagrama". *Ibid.*, p. 17.

⁶ Existen dos versiones: un boceto (1914) recientemente encontrado, que presenta un aeroplano aterrizando en la pista sita en la parte superior de la estructura, y la que aparecerá en la exposición *Nuove Tendenze* y como documentación del *Manifesto de la Arquitectura Futurista*. Publicada en *La Voce* del 1 de agosto de 1914. Una de las variaciones más interesantes del mismo es *Estación para trenes y aviones* bellísima vista lateral de la entrada incluida en el contexto de la ciudad. Convergen la poética de la máquina, la velocidad, la esperanza de futuro (representada por el aeroplano) y la disposición del propio edificio que se aleja del monumentalismo para representar un fragmento.

⁷ Una interpretación de los trabajos de Sant'Elia que concibe como nexo de unión en un espacio urbano gigantesco reticulado. Conceptualmente pobre, la estación, centro del proyecto, perfila todas las redes de comunicación. El uso de guías de luz, a modo de faro, puede tener una lectura tanto estética y política.

enriquecerla con valiosos elementos de decoración escultórica e, incluso, situar haces verticales de luz que simbolicen la oración del hombre”. El proyecto *Central Eléctrica Salto de El Jándula* (1925) manifiesta en los dibujos preparatorios una estructura similar a lo dibujos de presas, puentes y centrales eléctricas realizadas para la *Città Nouva* en 1914.

ARQUITECTURA AÉREA, ANTIAÉREA Y METÁLICA

La fascinación por los elementos aeronáuticos y la preocupación por la ingeniería, llevan a CFS a distintas realizaciones derivadas de estas problemáticas: La propuesta para el *Anteproyecto del Aeropuerto de Barajas*⁸ (1929), el *Faro de Colón* (1929) modificado a final de la década de los cuarenta la *Torre del Espectáculo* que, pese a las influencias expresionistas, nos vuelve a situar cerca de la órbita futurista. Sobre el *Aeropuerto*, desea concebir una arquitectura como una máquina, en que no haya elementos superfluos, una ingeniería definitiva. Destaca la aerodinámica, deseando plasmar las formas del avión, plasmar sus formas maquinísticas en su arquitectura.

La preocupación por el fenómeno aéreo es constante a partir de los años cuarenta, convirtiéndose en uno de los referentes de su producción teórica y práctica. El 17 de abril de 1942 impartió una conferencia titulada “Arquitectura aérea y antiaérea”⁹, en la que subraya la aceleración progresiva de la aviación en los últimos tiempos y cómo su uso militar debe modificar la fisonomía y constitución de las ciudades presentes y futuras, estableciendo una serie de criterios para defender las edificaciones de los ataques aéreos. Evidentemente, las referencias a la

guerra del 14 y a la Guerra Civil, en que la aviación dejó de ser una referencia romántica para convertirse en una auténtica industria bélica, le hace pensar en una arquitectura netamente horizontal de formas redondeadas, capaces de soportar el los impactos de los proyectiles: “Yo sólo deseo buscar –escribe– si es posible, formas arquitectónicas más aptas que las actuales para llegar a aminorar los efectos de las bombas de aviación”.

En su proyecto del faro para Santo Domingo, incide en la elaboración de una arquitectura metálica que presidiera un gran aeropuerto panamericano: “esto influyó en varios proyectos; el nuestro sufrió esta sugerencia y proyectamos una torre de 180 metros de altura de estructura totalmente metálica, compuesta de rampas de trazado metálico, unidas por dos rampas helicoidales y asentando el total sobre un casquete esférico que, apoyado sobre un medio fluido e impulsado por potentes motores, debía hacer girar la totalidad del monumento como homenaje al descubridor del Nuevo Mundo”¹⁰. Y continúa: “Veinticuatro nervios con formas de ramas de hipérbola forman la estructura del faro, que a su vez están atados por dos rampas helicoidales superpuestas (una de subida y otra de bajada) que irán desde la base hasta la cúspide (...) La estructura de acero inoxidable y aluminio, proyectada con toda perfección, se asentaría (...) sobre un casquete esférico, que a su vez irá apoyado sobre otro de fábrica, por medio de rodamientos ensamblados en un baño de mercurio (...) Y giraría, giraría pausadamente, movido por potentes motores de trasatlántico, y las rampas luminosas parecería que ascendían hasta el diamante de faros colocado en su vértice”.

⁸ “En realidad es casi dramático pensar en esta espléndida torre de control del aeropuerto y relacionarla con la realidad social y política de nuestro país en los años veinte. Entonces nos damos cuenta de la auténtica escala de nuestro arquitecto y del poder de abstracción de sus invenciones”. Pérez Arroyo, Salvador en García Pérez, María Cristina y Cabrero Garrido, Félix (1999): *Op. cit.*, p.71.

⁹ Fernández Shaw, Casto (1942): *Arquitectura Aérea y Antiaérea*. Instituto Técnico de la Construcción y Edificación, Madrid.

¹⁰ *Ibid.*, p.5

Las asociaciones con el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin son evidentes, ya que, más allá de los propios futuristas italianos a los que conceptualmente superan, desea constituir un edificio que gire sobre sí mismo, una estructura arquitectónica capaz de reproducir el movimiento. Establece variaciones similares en la *Torre del espectáculo* (1934), ciudad vertical realizada en aluminio -y las variantes *Torres hiperboloides de refugio y defensa en la ciudad antigua* (1937-1942)- o el *Faro de la Hispanidad* (1949) de carácter orgánico, inspirado en modelos alemanes.

Las referencias a la ingeniería son constantes, puesto que piensa una arquitectura máquina. Su amistad con Juan de la Cierva le lleva a trabajar sobre edificios con terrazas capaces de albergar autogiros (que vería como un sueño cumplido cuando los observó en Estados Unidos). De este modo surge la *Ciudad Aerostática (ciudad acorazada)*, que pretendía responder a estos problemas con nuevas formas. 1936 le hace concebir la idea de una arquitectura antiaérea acorazada y subterránea¹¹. Los problemas, derivados de la guerra y de sus futuras amenazas, le hacen fijarse en formas *defensivas* naturales para aplicarlas a estructuras arquitectónicas: una aerodinámica de la forma, ilustrada con ejemplos de mecanicistas.

En sus conclusiones defiende las edificaciones preparadas para ataques aéreos y armas químicas. Mantiene que una arquitectura subterránea, lejos de la rigidez tradicional, en que suelos y paredes puedan ser desmontables, puede ser bene-

ficiosa. Se pronuncia a favor de seguros destinados a reparar y reconstruir las arquitecturas dañadas. Defiende el ovoide, la forma redondeada, aerodinámica, y la inconveniencia de las geometrías rectangulares. La nueva arquitectura estaría levemente basada en éstas condiciones “en las que el amor a las formas de la Naturaleza y una mayor pureza en los procedimientos mecánicos”¹² sería la base de la nueva constitución estructural matemática. La propuesta de CFS es “una ciudad de relación en la que situaríamos una serie de torres de planta circular, engendradas por una curva logarítmica de igual resistencia, cuya altura no sería inferior a 500 metros, cada una de las cuales tendría un destino determinado y llevaría una determinada función. Su coraza metálica o de hormigón armado y adoquín granítico, y esta coraza podrían reforzarse por capas sucesivas, ya que su forma lo permitiría siempre. Situadas estas torres en un amplio círculo, ofrecería un blanco mínimo a la aviación, ya que procuramos desarrollar en vertical la multiplicidad de los servicios. Una defensa constituida por baterías antiaéreas defendería la ciudad del ataque enemigo, sirviendo la coraza de las torres como protección del tiro propio”¹³.

Pero no se trata de defender la ciudad, sino de hacerla dinámica. Desarrolla el problema de la casa volante en algunos dibujos. *Casas aerotransportadas* (1944) “...donde los aparatos- viviendas han formado una ciudad. Y no hay que hacer sino volar... Y la ciudad reanuda su actividad ante los nuevos paisajes y en un nuevo clima” y la *Casa Casto Fer-*

¹¹ “Esas construcciones acorazadas son un producto de la fantasía de su autor; pero... responden a una consoladora realidad. Estamos asistiendo al desarrollo de unos medios de destrucción de tal potencia, que fallan todos los cálculos de previsión. Las ciudades quedan indefensas, entregadas pasivamente a la lluvia de terribles materias explosivas, y lo que hoy es un bello barrio urbanizado, acaso es a las dos horas un barrio desolador de ruinas ¿Qué ha inventado el hombre contra la bomba? El subterráneo y la coraza. Si la divina Providencia no pone coto a las contiendas de los hombres, la casa que en el futuro quiera subsistir habrá de ser acorazada y mostrar en su estructura determinadas formas aerodinámicas, no siempre de acuerdo con la estética al uso (...) ¿Será bastante la coraza? ¿No podrá saltar esta... bajo los efectos de unos medios de destrucción más poderosos aun? ¡Ah! Pues entonces no hay más solución que el escapismo (...) la casa aerotransportada”. Fernández-Shaw, Casto en Cristina Pérez, María C.: “Las fantasías de un Robinsón Urbano” (1999): *Op. cit.*, p. 87.

¹² Fernández Shaw, Casto (1942): *Op. cit.*, p. 16

¹³ Fernández Shaw, Casto (1942): *Op. cit.*, p. 19

nández Shaw-2. Casa proyectil (1950) de la que desarrolla de igual modo la *Casa proyectil. Variante* (1950). Diseñada para Tánger, en la que el arquitecto tenía varios trabajos, sigue la estela del refugio antiaéreo. Es “solamente medio huevo, con aire de proyectil (...) La estructura está formada por ocho nervios que quedan al aire en lo que hubiese sido planta baja y se unen a la envoltura general en las dos plantas superiores... De traza atrevida y modernísima, semeja un platillo volante que hubiese aterrizado junto al mar para que sus tripulantes disfruten de unos días de verano en Tánger, Pontevedra o Benidorm” Este trabajo de formas particulares que rozan la ciencia ficción, lo liga con los trabajos de Cesare Augusto Poggi sobre unidades habitacionales desplazables en el aire.

LA POLÍTICA AÉREA FUTURISTA: ANGIOLO MAZZONI Y MINOS-SPIRI

La conferencia de CFS y sus proyectos tienen una referencia anterior en la órbita del segundo futurismo arquitectónico italiano. A partir de la muerte de Boccioni y Sant'Elia, se genera un nuevo discurso dentro del movimiento fundado por Marinetti en que se buscará sobrevivir a cualquier precio. Los años 30 serán determinantes para la configuración de nuevas propuestas arquitectónicas, fundamentalmente sobre

la arquitectura aérea, a la que se llega a través de la poética aeropictórica¹⁴. En 1934 apareció en el periódico futurista *Sant'Elia*¹⁵ el *Manifiesto Futurista de la Arquitectura Aérea* firmado por Marinetti, Angiolo Mazzoni y Mino Somenzi. La aviación modifica la experiencia urbana y altera la ciudad, lo que debe llevar a la concepción de una nueva arquitectura: una ciudad compuesta de tres líneas paralelas, donde aterrizarían los aeroplanos y que serviría como fachadas desde el aire. Estas ciudades se extenderían a través de toda la península italiana, separadas 50 kilómetros, para crear una estética del paisaje “se prolongarán hasta unirse entre sí tocando en cada punto la solitaria, pura e higiénica campiña y brindando así, en cada punto, evasión y refugio en caso de bombardeo aéreo”. La *Ciudad Única*¹⁶ en que destacaría el buen gusto aéreo. Concebida como proyecto estético, su forma se debe adecuar a una arquitectura que pueda protegerse de un ataque aéreo. El carácter retórico del manifiesto desvela la estetización del proyecto político en el que participaban los futuristas italianos.

Sant'Elia convocó un concurso de arquitectura aérea, la *Primera Competición de Arquitectura Aérea*, en que se propusieron aeropuertos terrestres y marítimos, estaciones aéreas y distintas construcciones públicas y privadas. Aunque el concurso tuvo poco éxito, aparece uno de los pro-

¹⁴ El discurso teórico futurista no podía estar basado en el maquinismo a ultranza de los primeros años ya que era una dialéctica que el progreso agotaba. A mitad de los años veinte se pueden distinguir otras vías de investigación como el purismo, contaminado por Ozanfant y Le Corbusier y la aeropintura, iniciado con el *Manifiesto de la aeropintura futurista* (1929). Se pretende construir la obra de arte según las sensaciones y perspectivas que ofrece el avión como punto de observación del universo que lo rodea. En un primer momento se desarrollará de un modo mecánico hasta llegar a una proyección cósmica y casi espiritual, que caracterizó sus últimas producciones. Entre estos artistas estuvieron Tullio Crali, Enrico Prampolini, Fillia, Pippo Oriani, Gerardo Dottori, Bruno Munari, Di Bosso y Mino Delle Site.

¹⁵ En mayo de 1932 comienza a publicarse *Futurismo*, dirigido por Mino Somenzi bajo el patronazgo de Marinetti. Su periodicidad fue irregular, teniendo en algunos momentos que suspender su publicación. Su portada cambió el título dos veces (primero a *Sant'Elia* y después a *Artecrazia*) Pese a ello, se puede considerar como el periódico más importante de los futuristas durante los años treinta. La identificación con el fascismo es tan evidente, que el movimiento futurista se confunde en las páginas de *Futurismo* con la ideología política. La línea editorial tiende a afirmar la identidad ideal que liga futurismo y fascismo, pretendiendo imponer la idea de una vanguardia de masa, desarrollo de un órgano de partido.

¹⁶ En 1969, Mike Mitchell y Dave Boutwell, propusieron el “Proyecto de ciudad global”. La idea consistía en un edificio único que atravesar Norteamérica de costa a costa. El austriaco Raimund Abraham había propuesto, en ese mismo periodo una estructura para cubrir todo el globo terráqueo. Banham, Reyner (1978): *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Gustavo Gili, Barcelona, p. 197.

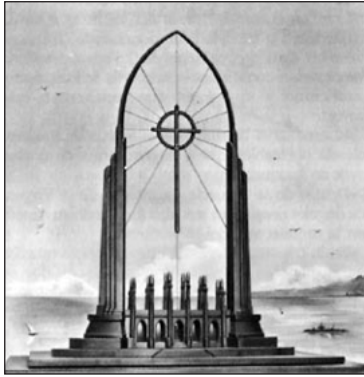


Fig. 1. *Monumento a los caídos en el mar* (1938).
Casto Fernández-Shaw.

yectos menos conocidos de este periodo, inspirado directamente en el manifiesto de Mazzoni, Marinetti y Somenzi. Los dos dibujos para esta ciudad, que parten del concepto de ciudad lineal, fueron ideados por Mino Somenzi y Fernando Spiridiglozzi (Minos-Spiri)¹⁷.

Silvi-Antonini, periodista de *Sant'Elia*, manifestaba que la *Ciudad Única* no sólo obedecía a una idea arquitectónica, sino también defensiva ante un hipotético ataque aéreo¹⁸. Minos y Spiri producirán, consecuentemente con su anterior proyecto, *El Proyecto de Puente aeropuerto sobre el Tíber*, publicado en *Sant'Elia* n° 3, febrero de 1934, cuyas

influencias gráficas hay que situarlas en la línea de los trabajos de Sant'Elia y Tullio Crali, referencias de la poética del segundo futurismo¹⁹.

En los periódicos dirigidos por Somenzi, *Sant'Elia*, posteriormente *Artecrizia*, aparecerían proyectos similares en su perspectiva utópica de una arquitectura aérea, como un marcado belicismo, tan del gusto futurista.

CESARE AUGUSTO POGGI. UN REFERENTE PARA FERNÁNDEZ-SHAW

Uno de los epígonos de la arquitectura futurista fue Cesare Augusto Poggi. De carácter dinámico, inconformista, tildado de extraño para unos e inteligente para otros, estaba muy bien documentado y conocía bien el trabajo de sus antecesores. Junto a Fiorini, propondría una arquitectura de acero producida en serie, que durante los treinta será tema recurrente en el movimiento. Sus tesis estaban afirmadas por Fillia en *La Nuova Architettura e suoi ambienti*; la belleza no era incompatible con los métodos de producción precisando "será mérito del arquitecto saber disponer de estos elementos en serie para obtener el máximo rendimiento posible sea práctico que artístico"²⁰.

¹⁷ "La ciudad única a líneas continuas del Manifiesto de la arquitectura aérea de F.T. Marinetti, Angiolo Mazzoni, Mino Somenzi - Proyecto de Minos-Spiri. De izquierda a derecha; sector civil, sector comercial, sector industrial rural deportivo. En el subterráneo ferrovías neumáticas en las edificaciones grandes filas de ascensores, jardines colgantes, aeropuertos turísticos etc. etc." *Sant'Elia* n° 4, del 15 de febrero de 1934.

¹⁸ "El Manifiesto Futurista de la Arquitectura Aérea no resuelve solamente un problema de estética, sino también un problema militar (...) como el de la defensa del habitante de las incursiones aéreas enemigas (...) la ciudad única a líneas continuas ofrece una ventaja indiscutible sobre la ciudad actual de informe masa centrípeta. En esta el incursión no tienen que entrar en la zona habitada (...) En nuestra futura ciudad, lineada a lo largo de aerocanales y aerocalles (...) un bombardeo provechoso podría ser efectuado solo de un aeroplano que avanzase sobre la línea recta sobre el habitado. El enemigo tendría el camino señalado (...) y sería todavía suficiente para entroncar la avanzada, colocar en acción las baterías antiaéreas (...) colocadas a intervalos regulares en la línea del habitado (...) No se olvida la presencia de canales que el manifiesto describe paralelas a las autoestradas. Mientras estas se podrían resentir de un bombardeo de gravísimos daños (...) los canales saldrían incólumes (...) y consentirían por lo tanto el desarrollo del tráfico que sería normalmente destinado". Silvi-Antonini, A.: "La città unica e la guerra aerea". *Sant'Elia*, a. III, n° 69, 15 de junio de 1934, p. 3.

¹⁹ "Este dibujo así un comentario gráfico para un artículo de cierto Remigli, en el que se afirma la necesidad de una previsión urbanística que preste mayor atención a los espacios aéreos, creando "en las proximidades a los pequeños centros habitados pequeños aeródromos" para la aviación civil y de turismo, que debe responder a las exigencias del "libre que va y viene de una población volante" Godoli, Ezio (1983): *Guide all'architettura moderna. Il Futurismo*. Laterza & Figli, Bari, p. 174.

²⁰ FILLIA.: "La Nuova Architettura e suoi ambienti" en Pinottini, M.: "Torino e l'estetica futurista". en VV.AA. (1986): *I luoghi del futurismo (1909-1944)*. Atti del Convegno nazionale di Studio, Macerata, 30 ottobre 1982. Multigrafica Editrice, Roma, p. 86.

Una arquitectura basada en los nuevos métodos de producción: las estructuras concha, las formas circulares, la prefabricación... un trabajo cercano a la ingeniería industrial²¹. Contrario al racionalismo, se definió por lo aerodinámico y maquinístico. Propuso rascacielos metálicos y establecimientos habitacionales que derivarían en platillos volantes “una declinación toda particular y personal, una utopía visionaria de fuerte tensión lírica en la imaginación de fundamento siempre mecánico” ideas lanzadas en su manifiesto *Arquitectura Futurista Poggi*²², publicado en Florencia el 30 de enero de 1933.

Una posible arquitectura futurista- antibelicista, que nos refiere a los proyectos de CFS. Arquitectura para el futuro superando a Sant’Elia y los modelos americanos. El rascacielos, máxima creación de éstos, ha perdido su razón de ser, por lo que las ciudades no tienen que desarrollarse verticalmente. Propone, como alternativa, la construcción modular horizontal. Este tipo de configuración también tiene un marcado acento antibélico: “La aplicación de esta arquitectura será marcadamente defensiva ante la posibilidad de ataques tanto bélicos como de grandes catástrofes meteorológicas y de otras índoles: su función es de cubrimiento y aislamiento del habitante del peligro²³.

Inserta el elemento bélico. La arquitectura del futuro sería un búnker, indestructible e impenetrable, bien sea para armas o gases enemigos. La *Città Nuova*

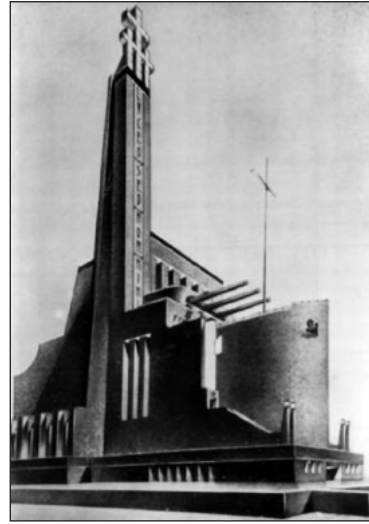


Fig. 2. Monumento a los caídos en el mar (1933).
Quirino de Giorgio.

no concebía los conflictos bélicos del futuro, por lo que piensa en una arquitectura defensiva de estructuras que se adapten a cualquier tipo de condiciones climáticas. La arquitectura racionalista, moderna y clásica, desaparecerá irremediablemente en una guerra, puesto que su construcción la hace inútil²⁴. Piensa la casa como máquina arquitectónica. Si las máquinas responden a un diseño para la función que deben cumplir, en arquitectura debe suceder lo mismo.

Arte y Ciencia deben discurrir parejos. La arquitectura debe estar avalada por los caracteres estéticos del presente: construcciones de acero laminado, impermeables y herméticas, edificaciones blindadas y móviles, que puedan desapa-

²¹ GAETANO, A.: “Cesar Augusto Poggi: un Verne degli anni 30”. *Bollettino degli ingegneri di Firenze e Toscana*, febrero-marzo 1972, n° 2-3, anno. XX, p. 8.

²² POGGI, C.A.: *Architettura Futurista Poggi*. Florencia, 30 de enero de 1933. Reimpresión en CARUSO, L.: doc. núm. 404.

²³ “Arquitectura antibélica - Una cuestión tan importante como infravalorada que el hombre tiene el deber y el interés de estudiar es la defensa contra los ataques bélicos y bacterianos y contra los fenómenos telúricos y meteóricos. Éstas son las amenazas que afligen constantemente al hombre, que, inconscientemente, se enamora siempre con retraso de formas estéticas que, a veces, razones de importancia capital imponen abandonar. Las construcciones además, deben ser realizadas con respecto a las más avanzadas investigaciones científicas, punto donde se basan las estructuras arquitectónicas del mañana”. *Ibid.*

²⁴ Parece imposible, pero hasta las más hermosas y geniales colmenas de cristal serán las primeras en permitirnos contemplar la destrucción, en escasos segundos, de cientos de miles de seres humanos, en su mayoría mujeres, viejos y niños. Veremos estas enormes ciudades que representan nuestra Patria, las cosas sagradas que hay que defender, derrumbarse hechas añicos bajo la lluvia explosiva enemiga”. *Ibid.*

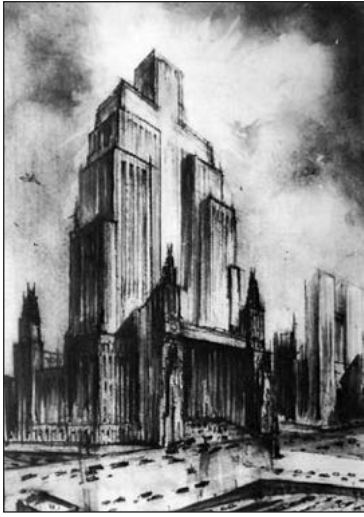


Fig. 3. *Rascacielos La Cruz Soñada* (1930).
Casto Fernández-Shaw.

recen bajo tierra. Estructuras sin aristas elípticas, que imiten los colores del paisaje aplicando las teorías de la pintura futurista y, en definitiva, una concepción de la casa=máquina como un refugio habitable, primando la aerodinámica y la seguridad. Las características constructivas de la arquitectura del futuro, aparecen detalladamente expuestas en los trece puntos de su manifiesto²⁵. Propone una ciudad que se pueda defender en pocos segundos de cualquier ataque externo, tema recurrente en el *Manifiesto de la arquitectura aérea*. No sólo le mueven conceptos antibélicos, sino la implantación de un nuevo modelo constructivo. Edificaciones, que tendrían bajo coste,

rápida producción y un cambio periódico de casa, del mismo modo que se cambia un automóvil.

Otro de los textos referenciales de Poggi es *La nuova architettura deve essere metallica*²⁶. Como reza el título, defiende una arquitectura metálica, puesto que nunca podrá existir una arquitectura con una forma estética y lírica. Por otra parte, Tulio Crali firma junto a Marinetti *Ilusionismo Plastico. Perfezionamento della Terra*. (Direzione del movimento futurista, Roma julio de 1942²⁷) variante arquitectónica de las experiencias de la aeropintura, basado en su manifiesto *Aeroarquitectura* de 1934, en que tiene una arquitectura de camuflaje que sirva para rechazar y confundir a los atacantes aéreos.

PROYECTOS. INFLUENCIAS. NEXOS FUTURISTAS

Aparte del problema aéreo y antibélico los campos donde transitó CFS fueron de lo más variado. Otra de sus preocupaciones son los garajes. Deseaba suplir la falta de aparcamiento en las grandes ciudades elaborando propuestas alucinantes de índole expresionista y futurista. Entre sus propuestas el *Garaje radial subterráneo "Autopark"* (1934) o el *Autosilo garaje radial "Esproga"* (1951) destinados a ser aparcamientos verticales. En el último, un sistema de ascensores ordenaría los automóviles en ocho plantas y, en menos de 40 segundos el coche estaría disponible. La terraza se destinaría al aterrizaje de

²⁵ "I.- Construcciones mecánicas: antibacterianas - antisísmicas - antibélicas - antigás. II.- Estructura resistente tipo crustáceo: coraza portante de chapa con refuerzos - Eliminación de las vigas macizas. III.- Cámara impermeable al ruido, al calor, a los gases (en las cámaras sistemas de calefacción, refrigeración, eléctricos, ventiladores, ozonizadores). IV.- Vigas ligeras y tubulares: cilíndricas, ovaladas de acero estirado o duraluminio. V.- Aperturas pequeñas, cierres herméticos con juntas de fibra, goma, cobre o aluminio. VI.- Aspiradores de aire con filtro antigás (neutralizadores) y filtros antibacterianos (ozonizadores). VII.- Cristales dobles y triples de alta resistencia, irrompibles. VIII.- Tubos de comunicación aéreos y subterráneos para aprovisionamiento (neumáticos) - pasadizos, etc. IX.- Cimientos sobre platabandas de cemento y apoyado sobre amortiguadores hidráulicos. X.- Trincheras y pozos de hundimiento para edificios de interés vital. XI.- Rotación para orientar convenientemente y aprovechar, en tiempos de paz, la iluminación y las propiedades termo-radioactivas del sol, y para conseguir, en tiempos de guerra, la defensa y la ofensiva antiaérea. XII.- Formas estandarizadas - estampadas en serie. Fabricación de las piezas en grandes talleres y montaje en el lugar de destino". *Ibid.*

²⁶ "Il passo oltre" de *Nuovo Futurismo*, a. I, n° 4-5, julio de 1934, p. 4.

²⁷ Rebechini, C. (1994): *CraliFuturista*. Electa. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, p. 80.

helicópteros para urgencias. Para Chicago desarrolla el *Parking Radial, Radiosilo* (1963) en el que mantiene: “es aspiración de todo propietario de vehículo aparcarlo a la puerta de su casa y, a ser posible, también a la del propio despacho”. A finales de su vida proyecta los *Garaje de automóviles y autogiros* (1949-1951) y *Autogiródromo. Estación de autogiros y helicópteros* (1949) en que aparece su preocupación por el transporte aéreo y su condicionante dentro de las ciudades.

Algunas de estas propuestas entroncan con las poéticas de Tulio Crali y Quirino de Giorgio en los años treinta. De Giorgio realizará proyectos de garajes a partir de la *Exposición de Pintura Aeropintura Futurista* de Trieste²⁸, organizada por Bruno Sanzin: *Garaje con ascensores externos*, y *Garaje metropolitano*. Tulio Crali desarrolla trabajos similares en sus proyectos *Puerto girable para dirigibles*, *Escala de máquinas aéreas* (1931) de estructura concéntrica, que giraría sobre sí misma para facilitar la entrada de dirigibles, *Centro marítimo con cuenca para atracar- Estación marítima aérea ferroviaria* (1930) y *Estación interplanetaria* (1931) - mostrada por primera vez en la Bienal de Venecia de 1978- defendiendo una arquitectura más allá de la ciudad contemporánea a través de una estructura piramidal escapa de la pequeña estación para convertirse en un proyecto -poco adecuado- para la investigación espacial.

El rascacielos, por otra parte, supone todo un reto de asimilación del modelo norteamericano por los arquitectos europeos. En este periodo hay una serie de propuestas que van desde las de Hugo Ferris a las propuestas constructivistas. El rascacielos es interpretado castizamente por CFS en proyectos como *Edificio para el diario Chicago Tribune* (1934-35) o el metafórico *Templo-rascacielos “La Cruz Soñada”* (1930) propuesta que nos refiere al trabajo de Ferris y al de Quirino De

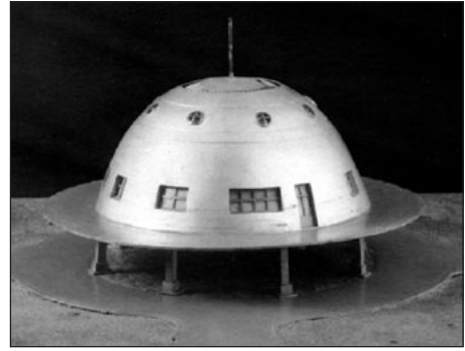


Fig. 4. Casa CFS-2 (1950). Casto Fernández-Shaw.

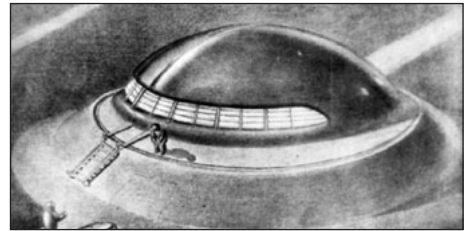


Fig. 5. Célula habitable prefabricada en estructura metálica de acero (1930). Cesare Augusto Poggi.

Giorgio. Escribe CFS sobre este trabajo en “Cortijos y rascacielos”: “La religión, con sus catedrales, fue siempre la que creó las más sublimes obras de arte de la arquitectura en todas las épocas. Sólo hoy la industria y el comercio edifican sus rascacielos, que superan en grandiosidad y riqueza a los edificios destinados al culto. ¿Por qué no construir un rascacielos... en el que la “Cruz Soñada”, de 200 metros de altura, evocaría de nuevo las maravillas de la arquitectura religiosa?”²⁹.

En marzo de 1938 el Ayuntamiento de Cádiz le encarga un “*Monumento a los Caídos en el Mar*”. CFS define su proyecto: “una ojiva de 100 m. de altura, de la que pende una cruz metálica sujeta por cables en forma radial al intradós de la ojiva. Doce ángeles dan custodia a la cruz. En la parte inferior del monumento una arquería cobija la imagen de la Virgen del Carmen. En la cripta se construiría un pozo que comunicaría

²⁸ Pittura aeropittura futurista. Arazzi architettura giocatoli. Prima mostra triestina organizzata da Bruno G. Sanzin sotto gli auspici del circolo artistico. Galleria d'Arte Firenze, febrero de 1931.

²⁹ Fernández- Shaw, Casto: *Proyecto de rascacielos* en Cabrero Garrido, Félix (1980).

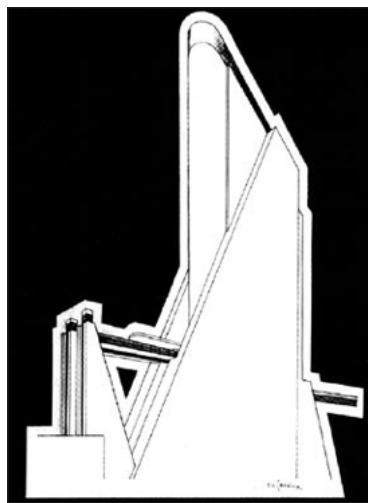


Fig. 6. Faro- Puente, (1930) Tullio Crali.

con el mar”³⁰. Y continúa “Es interesante hacer observar la coincidencia de las formas modernas de las naves de guerra con aquellas de la arquitectura gótica... por esto hemos escogido este estilo... ya que sus formas enlazan con estas otras formas modernas que, sin embargo, no desentonan de las clásicas utilizadas en nuestras catedrales...” “Por la noche, el monumento cobrará nueva vida: una instalación completa de faros y reflectores iluminará unas veces la cruz soñada, que parecerá emerger por sí sobre la superficie del mar; otras, potentes faros se elevarán verticalmente hacia el cielo o en forma radial, y formarán una aureola alrededor de la luz”.

La propuesta del *Palacio de Exposiciones y Congresos* (1950-51), estructura metálica que quiere ser un museo vertical que recuerda sus faros anteriores. De nuevo aparece la influencia italiana y alemana, en un espacio que quiere recuperar la comunicación que debe imperar en un edificio de estas características. El *Palacio de Asambleas, Reuniones, Congresos y Exposiciones* (1965) y sus variantes de edificios *Diábolos* son las últimas aproximaciones que hace a

este respecto. Las referencias a los arquitectos del segundo futurismo están presentes si observamos los proyectos *Visiones arquitectónicas* (1935) y *Grattacieli in acciaio in Por Santa Mare a Firenze* (1945) de Poggi, o los Faros y edificios de De Giorgio. El carácter neogótico y monumental lo entronca directamente con el proyecto homónimo de CFS. El *Monumento a los caídos del mar* (1933) mantiene una significación simbólica que lo configura y va más allá del edificio, como las cruces, la popa del barco y los cañones, en un imaginario auténticamente megalómano. Publicado por primera vez en *La nuova architettura* de Fillia se fija en los elementos conceptuales y figurativos. La originalidad queda en el resultado, a medias entre un monumento y un acorazado. Trabajo elogiado por los futuristas, apología de la guerra fijada en su monumentalidad, actúa como alegoría de la fuerza que celebra el régimen. La parte superior termina coronada por tres cruces destinadas a iluminarse, manifiesta la unión entre Iglesia y Estado fascista como ya habían rubricado ambas instituciones en el Concordado entre Italia y el Vaticano. Una nave-catedral, que elogia la guerra como única higiene del mundo, un templo que exalta el progreso pero también la destrucción y la guerra.

En cuanto a sus visiones de las *Ciudades del futuro* y las *Utopías* son proyectos de referencia al primer periodo futurista y las similitudes con las propuestas de Chiattonne y Sant’Elia son evidentes. El *Templo del Sumo Hacedor* (1949) de influencia gaudiana, plasma sus investigaciones acerca de edificios acorazados y la arquitectura aerodinámica. Las distintas visiones de *Ciudades del futuro*, mantiene edificios que se convierten en una estructura sensible en que aparecen automóviles, autopistas, aeroplanos y elementos de la modernidad mecánica, en una poética cercana a

³⁰ Fernández-Shaw, Casto (1944): *Op. cit.*, p. 20

las ciudades anteriormente citadas, como a la de Fritz Lang³¹ en Metrópolis: “CFS será un apologista gráfico de su peculiar manera de asumir los procesos de cambio de desde las apelaciones incesantes a la utopía futurista de sus ciudades del deseo que nos transportan a un universo tenebroso crispado y emergente de la guerra y se prepara y busca protección ante otras guerras futuras”. Las visiones monumentales y dinámicas, en la órbita de los italianos aparecen en *Estación central de enlace ferroviario, de autobuses y autogiros* (1934) en que aparecen gigantes edificios de formas redondeadas entre grandes nudos de comunicación, referencia de los trabajos de Sant’Elia, Chiattonne y Marchi. Subraya el carácter aerodinámico en función de que los autogiros para que no sean sensibles a las rachas de viento. *Las Ciudades acorazadas, futuras y del porvenir* (1934) y la *Ciudad radial aerodinámica* (1951) son la plasmación de grandes edificios de carácter castiano, en los que hay una explícita referencia al trabajo de los expresionistas alemanes a nivel formal en la constitución de los edificios y a nivel urbanístico en el tratamiento de los espacios verdes cercano, por otra parte, a los preceptos del racionalismo y la Broadacre City posteriormente elaborados por Frank Lloyd Wright (1955). Aerodinámicos y con carácter defensivo dibuja el *Hangar aerodinámico* (1949) y *El huevo. Refugio contra bombarderos aéreos CFS-1*, formas orgánicas que reivindican la coraza y la protección de los edificios. De carácter orgánico, netamente expresionistas, encontramos una serie de trabajos sobre la ciudad del futuro: *Castópolis* (1948), *Edificio Bulbos* (1937) *Arquitecturas aerodinámicas* (1937), *La casa caracol*³² (1948).

Finalmente señalar el *Mausoleo de Qaide-Azan Mohamed Alí Yinnah* (1957), así como los proyectos de estructuras a modo de ovoide que nos remiten a los trabajos sobre arquitecturas polimatéricas realizadas por Enrico Prampolini para la Exposición Universal de Roma de 1942, dedicadas a los teatros, en los que mantenía un novedoso recurso escénico que repercutiría formalmente en el exterior.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Pese al aislamiento que sufrió en su época y las escasas lecturas críticas que se han llevado a cabo sobre su obra, CFS es una figura de referencia dentro de la arquitectura contemporánea española, que supo percibir los cambios radicales en un nuevo mundo determinado por el progreso. En España su figura es determinante para poder entender que significó la vanguardia europea en el campo arquitectónico, ya que a través de sus propuestas se consolidaría el Movimiento Moderno, el más longevo y quizá, el más influyente, de los movimientos artísticos del siglo pasado. Su preocupación derivó en una praxis arquitectónica desarrollada en la frontera de la utopía. De modo práctico, filtró estas ideas a través de “Cortijos y rascacielos”, revista editada junto a su hermano Guillermo, en la que se vislumbraba la tensión del futuro y la decadencia y casticismo presente. Editada desde 1930 a 1954 interrumpida por la guerra civil, fue una revista además 80 números cuyo eclecticismo, definida por Oriol Bohigas como “increíble revista para señoritas y terratenientes”.

Su obra, entronca directamente con la vanguardia, especialmente con los arquitectos del segundo futurismo italiano que, como hemos señalado, le sirvió-

³¹ Pedraza, Pilar (2000): “Metropolis-Babilonia” en *Fritz Lang Metropolis*, Paidós, Barcelona, pp. 84-90. Véase, CASAS, Q.: “Metropolis” en *Fritz Lang*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 108-113, Ramírez, Juan Antonio, (1992): “Volverás a Metrópolis” *Arte y arquitectura en la era del capitalismo triunfante*. Visor, Madrid.

³² “Las formas del reino animal y especialmente las formas externas y la estructura interna de los caracoles, sugieren al Arquitecto la posibilidad de nuevas formas arquitectónicas, en edificios en los que los problemas de ventilación e iluminación interna están resueltos científicamente”. Fernández-Shaw, Casto en García Pérez, María Cristina y Cabrero Garrido, Félix (1999) *Op. cit.*, p. 94.

ron de inspiración para configurar un mundo. Un raro, su época, desde luego, estaba demasiado ensimismada no sólo para entender sus propuestas, sino simplemente para escucharle.

BIBLIOGRAFÍA

CASTO FERNÁNDEZ-SHAW

- Cabrero Garrido, Félix (1980): *Casto Fernández-Shaw*. COAM, Madrid.
- Cabrero Garrido, Félix (1980): *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto Utopista*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- Cabrero Garrido, Félix (1998): *Casto Fernández-Shaw. Inventor de Arquitecturas*. Ministerio de Fomento, Madrid.
- Fernández Shaw, C.: *Arquitectura Aérea y Antiaérea*. Instituto Técnico de la Construcción y Edificación, Madrid, 1942.
- García Pérez, María Cristina y Cabrero Garrido, Félix, *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras 1896-1978*. Electa, Madrid, 1999.

FUTURISMO Y ARQUITECTURA

- Ashton, Dore y Ballo, Guido (1986): *Antonio Sant'Elia*. The Cooper Union for the Advancement of Science and Art. Mondadori, Milán.

Capalvo, Vincenzo y Godoli, Ezio: *La metropoli futurista. Progetti im-Possibili*. Galleria degli Uffizi, Florencia, 1999.

Caramel, Luciano y Longatti, Alberto (1988): *Antonio Sant'Elia. The Complete Works*. Rizzoli, Nueva Cork.

Caramel, Luciano, Crispolti, Enrico y Loers, Veit (1990): *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo*. IVAM Centre Julio Gonzalez- Mazzotta. Valencia.

Crispolti, Enrico (1984): *Atraverso l'architettura futurista*. Galeria Fonte D'Abisso Edizioni, Módena.

-(1969) *Il mito della machina e altri temi del futurismo*. Celebes, Trapani.

-(1980) *Ricostruzione futurista dell' universo*. Museo Civici, Torino.

Gabetti, Ricardo (1985): *La nuova architettura e i suoi ambienti. Testi e illustrazioni raccolti da Filia*. Unione Tipografico- Editrice Torinese, Turín.

Godoli, Ezio (1983) *Guide all'architettura moderna. Il Futurismo*. Laterza & Figli, Bari.

Godoli, Ezio y Giacomelli, Milva (1995) *Virgilio Marchi. Scritti di Architettura 1. Architettura futurista. I vertici azzurri di Roma*. Octavo, Florencia.

Pontus, Hulten (1986): *Futurismo & Futurismi*. Bompiani, Milán.

Salaris, Claudia (1985): *Storia del Futurismo*. Riunti, Roma.

Verdone, Mario (1971) *¿Qué es verdaderamente el Futurismo?* Doncel, Madrid.



EL MENSAJE PERCEPTIVO Y ESTÉTICO DEL ARTE
RELIGIOSO MALLORQUÍN EN LA ÉPOCA MODERNA.
LA ICONOGRAFÍA DEL MISAL ROMANO DEL AÑO 1506
(*MISSALE SECUNDUM ALME MAIORICENSIS ECCLESIAE*)

Bartolomé Martínez Oliver

El Misal romano de Mallorca es el testimonio de la rica eucología, del santoral, de las costumbres y las creencias presentes en la isla después de la conquista cristiana en el siglo XIII (...) con un fuerte legado para la historia del culto, la teología, el arte, la cultura y la estética.

SEGUÍ TROBAT, Gabriel, del prólogo
El Missal mallorquí de 1506, Barcelona,
Facultat de Teologia de Catalunya,
2003, p. 17.

1. INTRODUCCIÓN

El Misal de la catedral de Palma de Mallorca del año 1506 es el más antiguo de Mallorca y su iconografía ha influido en buena parte del arte religioso mallorquín del siglo XVI. Como particularidades para su investigación profunda cabe destacar que es el único misal Pre-tridentino publicado por la diócesis de Mallorca antes de la adopción del misal romano del año 1570 como también, el principal testimonio completo de los usos litúrgicos medievales mallorquines porque no se han conservado ninguno de los misales manuscritos de Mallorca.

Según el Dr. Gabriel Llopart Moragues¹, el libro más popular del Cristianismo durante muchos siglos fue el misal, libro de altar que utilizaba el

oficiante para la celebración litúrgica. El término religioso *misal* se aplica al libro donde se explica el orden y la manera de celebrar la misa.

Podemos afirmar que del misal romano dependen prácticamente la piedad popular y los valores religiosos que han impregnado la vida religiosa de un pueblo.

El misal mallorquín que estudiaremos a fondo en este proyecto de investigación es una fuente primaria para estudiar la hagiografía debido a los textos de las oraciones de los santos se ven reflejados en las imágenes de los retablos.

Es por ello que uno de los canales metodológicos para llevar a cabo nuestro trabajo, es el siguiente: el misal es una obra que a través de la retaulística mallorquina nos dará a conocer la devoción popular mallorquina de una época determinada. El lenguaje artístico de la retaulística es de una importancia histórico-artística suprema ya que representa la galería por la cual desfilan las figuras más importantes del arte, la religión i la sociedad de cada momento.

Son claves de lectura de una obra de arte religiosa del Renacimiento con ejemplos de aplicación concreta: ésta es la verdadera red de la tesis doctoral posterior a esta investigación, es decir, la

¹ LLOPART MORAGUES, Gabriel, "El misal de la catedral y la sonrisa de Artajerjes" en *Última Hora*, 20 de agosto de 2003, p.28.



Fig. 1. Ilustración o grabado perteneciente al Día de Pentecostés. 1506.



Fig. 2. Imagen del Día de Resurrección de Cristo elaborada por Impressum Uenetiis per Lucas Antonium de Giunta, florentinum.

aplicación de unas herramientas metodológicas para las obras de arte mallorquinas del Renacimiento y del Barroco.

La función y el objetivo fundamental de este proyecto dirigido por el doctor Gabriel Seguí Trobat, doctor en Liturgia por la Facultad de Teología de Cataluña es la reconstrucción de la cultura artística religiosa en la época del Renacimiento i Barroco.

Analizando los diferentes pasajes iconográficos del misal romano mallorquín del año 1507 también se concretan aspectos sociales del universo religioso de los artistas: el trabajo artístico es un medio de subsistencia, la técnica utilizada es el medio de progreso y la conjunción de los dos valores, transforma el arte en la expresión estética de la sensibilidad humana.

Esta presencia sagrada del arte religioso mallorquín se conjuga con un

fuerte poder de comunicación visual que se resume en dos parámetros: el sentido estético y religioso del arte.

El misal es el libro oficial según el cual la comunidad cristiana celebra la Eucaristía (Sacramento de los Sacramentos) y desde su creación ha recibido diversos nombres como Sacramentario y Oracional. Esta obra de arte religioso del siglo XVI que se custodia en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca tiene una doble vertiente muy significativa: la didáctica y la cultural. Es un libro que podemos considerar no sólo como guía práctica o instrumento litúrgico sino como un directorio espiritual y pastoral de nuestra celebración cristiana.²

La importancia de su iconografía y su culto reside en que es el medio para relacionarse con Dios. En esta época, principios del XVI, esta obra es una clara vía de

² ALDAZÁBAL, J., *Ordenación general del Misal Romano*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2005, p. 32.



Fig. 3. Día de Navidad. 1506. Venecia.

aproximación a Dios ya que el arte está al servicio de la Iglesia y las imágenes se contemplan como signo visual para conectar con las experiencias divinas.

2. OBJETIVOS Y PLANIFICACIÓN

Este proyecto de investigación tiene la finalidad de dar a conocer un trabajo científico y sistemático a través de una línea metodológica original en el campo de la ciencia de la Historia del Arte: a partir de un proyecto de investigación o tesina titulado **El mensaje perceptivo y estético del arte religioso mallorquín en la época moderna. La iconografía del misal romano del año 1506 (*Missale Secundum usum alme maioricensis ecclesiae*)** dar a conocer la divulgación de los dogmas de la religión en la edad moderna a través del arte, de la imagen, ya que la expresión artística e iconografía es el medio para transmitir el mensaje evangélico y conservar la Fe cristiana. Analizaremos la tratadística



Fig. 4. Entrada del Señor en Jerusalem en el Domingo de Ramos. 1506.

entre el arte y la liturgia: las determinaciones conciliares desde el Concilio de Nicea hasta el Concilio de Trento que nos van a suponer tener una preceptiva artística entre 1520 i 1570.

Con el análisis de estas conclusiones junto con un extenso análisis bibliográfico establecemos unas herramientas metodológicas con el fin de aplicarlas a una temática y obras de arte en concreto: los resultados se concretarán en la tesis doctoral titulada **Los usos perceptivos y estéticos del arte religioso mallorquín en la época moderna a través de la iconografía y la liturgia.**

Esta práctica metodológica de la Historia del Arte como disciplina, considerada como ciencia humanística significará estudiar las obras renacentistas y barrocas desde un contexto, como vehículo representativo y significativo de ideas, imágenes y símbolos.

La riqueza documental de los archivos de Mallorca y su potencial informativo serán los instrumentos de descripción para conocer las fuentes archivísticas y sus series documentales de la época moderna mallorquina.

El arte religioso mallorquín forma parte de la historia de la sociedad moderna y es por ello, que procederemos la investigación con dos niveles disciplinares muy concretos: el *análisis* de obje-



Fig. 5. *Epifanía del Señor*
o *Día de Reyes Magos de Oriente*. 1506.

tos artísticos y por *síntesis* interdisciplinar para llegar aun profundo conocimiento del medio cultural de la Mallorca de los siglos XVI-XVII.

3. ASPECTOS FUNDAMENTALES DEL MISAL PRE-TRIDENTINO MALLORQUÍN DEL AÑO 1506

Este misal es sesenta y cuatro años anterior al que promulgó el Papa Pío V según el decreto del Concilio de Trento tomando especial interés porque se sitúa en el panorama donde las diócesis mantenían un gran margen de libertad creadora salvaguardando las directrices de la tradición litúrgica de la santa sede en Roma.

El primero de los aspectos fundamentales es que va más allá de las diferentes expresiones de la plegaria propia de la liturgia de la misa. Por ejemplo en el capítulo sexto se estudian los elementos doctrinales y devocionales más relevantes y subyacentes a las oraciones como pueden ser el Icono del Señor o de la pasión, la devoción a la Madre de Dios, los Santos protectores de la existencia humana, las contingencias de la vida como la salud y el trabajo.



Fig. 6. Escudo episcopal del pontificado del Obispo Antonio de Rojas en la Diócesis de Mallorca. Siglo XVI.

El segundo que cabe destacar es la importancia de la filiación catalana ya que fue pensado para el uso en la catedral de Palma de Mallorca y adaptado para el culto de todas las iglesias de la Diócesis. El mecenas que se encargó de la obra del misal mallorquín fue el obispo Antonio de Rojas³ nacido en Palencia y que desempeñó la tarea de canciller de los Reyes Católicos.⁴

Durante su pontificado se percibe en las diócesis de Mallorca un leve florecimiento de la liturgia y el culto. El año 1506 se imprimieron en Venecia, el misal, el breviario y el ritual mallorquines.

En tercer lugar tenemos que atender la mentalidad de la época ya que el subconsciente colectivo pervive por encima de las reformas impulsadas por la autoridad eclesiástica, es decir, la mentalidad litúrgica que tiñe las páginas del misal mallorquín sobretudo la hagiografía i las misas devocionales, no se aleja de la gran parte de la población creyente de la actualidad.

Des de un punto de vista litúrgico y pastoral, el misal mallorquín significa la culminación en la isla de la reforma litúrgica gregoriana del siglo XI y es un síntoma claro de la progresiva romaniza-

³ PÉREZ, Lorenzo, *Resumen histórico de las diócesis de Mallorca*, Imprenta SS. Corazones, Palma, 1959.

⁴ ALDEA VAQUERO, Quintín, *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, Instituto Enrique Flórez, CSIC, Madrid, 1972.



Fig. 7. Incipit o frontispicio del Misal romano mallorquín elaborado por el artesano *Ioannis Emerici, alemani*.



Fig. 8. Día de Navidad (II). 1506. Venecia.

ción de la Iglesia provocada por la reacción católica en contra de la Reforma.

Por otro lado rompe totalmente la vinculación secular entre la Iglesia de Mallorca y la del Principado de Cataluña en cuanto a los usos litúrgicos. Por ejemplo, hay un gran profundo distanciamiento entre la celebración litúrgica y el sentimiento religioso popular, sobretodo destacando la supresión de la memoria de los santos y de formularios de misas muy extendidos que nos acercan a la mentalidad depuradora del Humanismo.

En cuanto a los datos descriptivos del misal romano de 1506⁵ utilizado como base de nuestra investigación y conservado en la Biblioteca Bartolomé March de Palma son los siguientes:

- Título: *Missale secundum usum alme maioricensis ecclesie cum multis missis nuper additis*

- Lugar de impresión y de imprenta: *Impressum Venetiis per Lucas Antonium de Giunta, florentinum.*
- Fecha: *XVI Kalendas octobris MDVI.*
- Artesano: *Ioannis Emerici, alemani.*
- Librero: *Iacobi Hirdis, librarii maioricensis*
- Lengua: latín.
- Soporte de la escritura: Vitela.
- Medidas: In folio (248 x 347 Mm)
- Caja: 180 x 258 Mm.
- Columnas: dos columnas de 36 líneas.
- Numeración: números romanos, en el ángulo superior del folio, existen errores en la paginación.
- Paginación: 16 folios con numeración irregular al principio más ff.I-CCLIII más dos folios sin numerar al final. Total: 272 folios.
- Tipo de letra: gótica de tres medidas y las iniciales artísticas.
- Color: dos tintas, negra y las rúbricas en rojo.

⁵ SEGUÍ TROBAT, Gabriel, *El missal mallorquí de 1506*, Facultat de Teologia de Catalunya, Barcelona 2003, p.59-60.



Fig. 9. Retrato del Obispo Antonio de Rojas, impulsor y mecenas del misal romano mallorquín del siglo XVI.



Fig. 10. Portada principal del original Misal romano mallorquín del año 1506 conservado en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca

- Grabados: estilo renacentista y manierista. Los que tratan las grandes fiestas ocupan ampliamente los bordes de la página y las iniciales siempre llevan un grabado de mayores dimensiones. Ornamentación interior de las letras iniciales con figuras humanas y motivos vegetales del mismo gusto artístico. Música de cuatro rallas.
- Encuadernación: moderna.⁶
- Estado de conservación: completo.
- Ubicación actual: Biblioteca Bartolomé March de Palma de Mallorca.

4. LA ESTÉTICA DEL MISAL ROMANO MALLORQUÍN: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El misal mallorquín contiene una amplia gama de ilustraciones, intercaladas en el texto que influyeron en toda la iconografía religiosa mallorquina del siglo XVI ya que sirvieron de fiel modelo.

Destacan por encima de otros aspectos visuales y gráficos, cinco láminas que recogen los temas iconográficos principales, con un mismo esquema de composición.

La descripción formal de los grabados iconográficos se basa en una estructura arquitectónica con forma de retablo donde se sitúan las escenas con aires italianizantes de los siglos XV-y XVI. La predela presenta dos pedestales que sustentan dos columnas y un frontispicio que se conforma con un arco de medio punto formando el ático. La iconografía se dispone entorno de tres focos esenciales: el centro dónde se sitúa el tema principal y en su entorno el texto del misal conformando un pequeño retablo.

Tanto la iconografía como el texto del misal tienen los episodios de la vida de Jesús como ejes temáticos principales: Natividad, Epifanía, Ciclos de la Pasión.

En cambio, la parte inferior o predela presenta temas eclesiológicos y eucarísticos. La luneta está reservada a la figura de Dios Padre, que con una mano lleva el globo cruciforme y con la otra bendice, llevando a sus lados, los ángeles. (Ver ilustración del Día de Navidad). Esta fórmula iconográfica es común en los misales franceses del siglo XV.⁷

⁶ En cuanto a las observaciones complementarias cabe destacar que el misal contiene numerosas partituras musicales para la investigación musicológica.

⁷ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, volumen I, Barcelona, 1996, p.30-31.

En los cuatro extremos, completan la escena la figura humana de los cuatro evangelistas, que llevan también los símbolos de los animales. El orden seguido en la disposición de estos animales (tremorfos) responde a la jerarquía de las puertas medievales.

En referencia al repertorio decorativo es de estilo renacentista y manierista. Son una buena muestra los grotescos, los monstruos, los elementos vegetales seriados, las frutas, y los florones ubicados todos ellos en las columnas y el friso de la parte superior.

El texto del misal está repleto de iniciales decoradas al principio del párrafo y de imágenes que reproducen el contenido del texto.

5. CONCLUSIONES. DEVOCIÓN, FERVOR POPULAR, EL MENSAJE PERCEPTIVO Y ESTÉTICO DEL ARTE RELIGIOSO MALLORQUÍN EN LA ÉPOCA MODERNA

El misal mallorquín (*Missale Secundum usum alme maioricensis ecclesiae*) del año 1506 es uno de los agentes principales de la unificación más grande de la liturgia romana después de la reforma carolingia y toma especial importancia porque se sitúa en la época anterior del concilio tridentino. Es un legado religioso de una importancia capital para la historia de las Islas Baleares desde el punto de vista de la liturgia, la iconografía, la estética, el arte y la cultura de Mallorca.

También constituye un libro litúrgico que sirvió como introductor del lenguaje italiano del Renacimiento en Mallorca dado que, por ejemplo, se constata la hipótesis que el escultor Joan de Salas se inspiró en la reproducción de los grabados venecianos del misal mallorquín para realizar sus obras en la Catedral de Palma.

Uno de los objetivos fundamentales del misal romano mallorquín, más allá de su uso oficial para la liturgia, es su inserción en la cultura de Mallorca del siglo

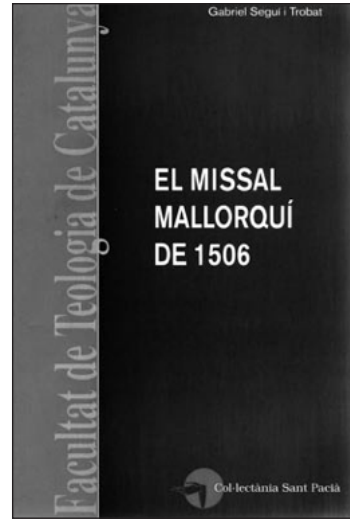


Fig. 11. Portada de la tesis doctoral defendida por el Dr. Gabriel Seguí Trobat el año 2003 en la Facultat de Teologia de Catalunya.

XVI, en un ambiente de creación intelectual i artística entre el final de la Edad Media y los inicios del Edad Moderna.

En sus inicios, la época moderna no pareció muy favorable para encontrar un equilibrio entre las relaciones litúrgicas y la piedad popular. Es por esta cuestión que durante la segunda mitad del siglo XV, la *devotio moderna*, que contó a su favor con insignes maestros de la vida espiritual y que encontró una notable difusión en la comunidad religiosa, favoreció la aparición de ejercicios espirituales con una principal preferencia: la humanidad de Cristo representada en los misterios de su infancia, la vida oculta la pasión y la muerte.

A comienzos del siglo XVI, época de fabricación del misal mallorquín (1506) existen verdaderos impulsos preocupados por una auténtica reforma de la Iglesia como por ejemplo el *Libellus ad Leonem X*, de Pablo Justiniano y Pedro Querini. Este tratado contenía importantes indicaciones para revitalizar la liturgia y para abrir tesoros a todo el Pueblo de Dios, valor importante a destacar también en el misal mallorquín: formación del clero

y catequesis encaminada a comunicar a los fieles el valor de la Liturgia.

Así, podemos afirmar como una de las conclusiones de esta síntesis del estudio de investigación que los objetos artísticos de culto como el misal mallorquín vienen definidos con la vertiente estética que relaciona arte, belleza e imágenes orientados a la vida religiosa de los creyentes. La vertiente sagrada de la materia estudiada es la presencia de Dios en los textos y la vertiente religiosa es la dependencia de la Fe.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDAZÁBAL, J., *Ordenación general del Misal Romano*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2005, p. 32.
- ALDEA VAQUERO, Quintín, *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, Instituto Enrique Flórez, CSIC, Madrid, 1972.
- AMENGUAL BATLE, J., *Els orígens del Cristianisme a les Illes Balears*, 2 volúmenes, Palma, 1991.
- AMENGUAL BATLE, J., *Història de l'Església a Mallorca. Del Barroc a la Il·lustració (1563-1800)*, Volumen II, Editorial Lleonard Muntaner, Palma, 2002.
- ANGLÉS, Guillem, *La traducció valenciana de la Missa del segle XIV. Estudi i edició de la versió de Guillem Anglés*, Biblioteca de la Universitat de València, València, 2003.
- BARCELÓ, Maria et alia, *Nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'Edat Mitjana*, Editorial Documenta Balear, Palma, 2000.
- BAXANDALL, Max, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- BLAXTER, L., *Cómo se hace una investigación*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BELLAVISTA, J., "El Concilio de Trento y el misal de Pío V" en *Phase*, número 212, marzo-abril de 1996.
- BOUYER, Louis, *Arquitectura y Liturgia*, Bilbao, Grafite Ediciones, 2000.
- CORBON, Jean, *Litúrgia fonamental. Misteri, celebració i vida*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000.
- DEYÀ, Miquel, "La Part Forana, de les Germanies a la implantació del Model de Trento", a *El Patrimoni de l'església i el convent de Llorito*, El Gall Editor, Pollença, 2004.
- DUCHET-SUCHAUS, G., *La Bíblia y los santos. Guía iconográfica*, Madrid, Editorial Alianza, 1996.
- EVDOKIMOV, *El arte del icono. Teología de la Belleza*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.
- FERNANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos*, Barcelona, Editorial Omega, 1950.
- FERRERES, J.B., *Historia del misal romano*, Barcelona, 1929.
- FURIÓ, Antoni, *Episcopologio de la santa Iglesia de Mallorca*, Imprenta Juan Guasp, Palma, 1852.
- GAMBÚS, MERCÈ, "El trabajo artístico en Mallorca en los siglos XVI y XVII" al *BSAL*, 43, 1987.
- GAMBÚS, MERCÈ, "Contrarreforma y arquitectura manierista en Palma de Mallorca: el portal principal de la catedral" en el *3er Congreso Español de Historia del Arte* celebrado en diciembre, Sevilla, 1980.
- GARCÍA ROLDAN, J.L., *Cómo elaborar un proyecto de investigación*, Universidad de Alicante, 1995.
- ICART I ISERN, Maria Teresa, *Elaboración y presentación de un proyecto de investigación o tesina*, Barcelona, 2001.
- LLABRÉS MARTORELL, Pere Joan, *Els goigs de la Mare de Déu en el missal mallorquí del 1506*, Palma de Mallorca, 1992.
- LLABRÉS MARTORELL, Pere Joan, "Missal Mallorquí" en *Gran Enciclopedia de Mallorca*, Volumen 11, Palma de Mallorca, 1992, p.50-53.
- LLABRÉS MARTORELL, Pere Joan, "Un vestigi de concelebració a la missa pontifical del Bisbe de Mallorca" a *II Congrés Litúrgic de Montserrat. Secció d'Història*, volum III, Montserrat, 1967.
- LLABRÉS MARTORELL, Pere Joan, MARTÍNEZ OLIVER, Bartomeu, *Els sants a l'art d'Inca*, Inca, 2001.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "El misal de la catedral y la sonrisa de Artajerjes" en *Última Hora*, 20 de agosto de 2003, p.28.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 volúmenes, Palma de Mallorca, 1976-1980.

- MARTÍNEZ BURGOS, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso del siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, 1990.
- MATEU MAIRATA, Gabriel, *Obispos de Mallorca*, Palma, Ediciones Cort, 1985.
- MUNAR, G., *Misal según el uso de la santa Iglesia de Mallorca. Impreso en Venecia en el año 1506*, Palma de Mallorca, 1962.
- ODRIOZOLA, A., *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses impresos en los siglos XV y XVI*, Pontevedra, 1996.
- PÉREZ, Lorenzo, *Resumen Histórico de la diócesis mallorquina*, Palma, Imprenta de los SS. Corazones, 1959.
- QUETGLAS GAYÀ, B., *Los gremios de Mallorca. Breve estudio histórico-sociológico de los Colegios Honorables que florecieron en Mallorca desde el siglo XIII hasta el XIX*, Palma de Mallorca, 1939.
- SCHUSTER, A., I., *Liber sacramentorum. Estudio histórico-litúrgico sobre el misal romano*, 9 volúmenes, Barcelona, 1935-1948.
- SEGUÍ TROBAT, Gabriel, *El missal mallorquí de 1506*, Facultat de Teologia de Catalunya, Barcelona 2003.
- SIERRA BARVO, R., *Tesis Doctorales y trabajos de investigación científica*, Madrid, Paraninfo, 1988.
- TEJADA, J., *El proceso de investigación científica*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1997.
- TOLCHINSKI LANDSMAN, Liliana, *Tesis, tesinas y otras tesituras. De la pregunta de la investigación a la defensa de la tesis*, Barcelona, 2002.
- VILLANUEVA, J., *Viage literario á las iglesias de España*, Volumen XXII, Madrid, 1952.
- XAMENA, P., RIERA, F., *Història de l'Església a Mallorca*, Editorial Moll, Palma, 1986.
- ZAPATERO, Maria José, *Las mentalidades sociales. Itinerarios del Museo Thyssen Bornemisza*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.



FORMACIÓN Y PRIMEROS TRABAJOS DE MARUJA MALLO EN ESPAÑA (1902-1931)

Amelia Meléndez

Hasta su marcha a París en noviembre de 1931 —el 12 de noviembre de 1932 es la fecha en que expiraba su identificación en Francia que solicitó ya en la capital francesa un año antes— la obra de Maruja Mallo pasó por tres momentos.

En una primera etapa de formación las revistas ilustradas (entre las que figuraban *La Esfera*, *Blanco y Negro* y, en menor medida, *El Mundo Gráfico*) propiciaron el primer contacto de Maruja Mallo con la plástica antes de adquirir ningún rudimento técnico. A través de ellas tomó modelos de contemporáneos como Manuel Benedito —en concreto para su obra *Gitana* de hacia 1920 (Il. 2) tomó ejemplo en la obra *Gitanas andaluzas* reproducida en *La Esfera* el 6 de junio de 1914— y de Enrique Ochoa para su obra *Cabeza femenina*¹ que se puede fechar entre 1920 y 1922. Además, gracias a estas publicaciones se familiarizó con la obra de artistas como Julio Romero de Torres y Julio Moisés que le influyeron de modo más directo en su posterior estancia en Madrid.

Por otra parte, estas revistas le proporcionaron de unas primeras nociones acerca de figuras de la Historia del Arte como Goya, modelo para dos copias hechas a partir de sus cartones hacia 1921 (de *La Gallina Ciega* que donó a una rifa avilesina en beneficio de las víctimas del De-

sastre de Annual y de *La Riña en la Venta*). De Murillo tomó idea de obras como *San Juan Niño con el cordero* y *El Buen Pastor* para el Retrato de Guillermo, su hermano pequeño, fechado en 1922 (Il. 3). Por ellas valoró la importancia del Greco, figura rehabilitada por entonces.

Completó ese conocimiento de la Historia del Arte con la lectura de *El Apolo* de Salomón Reinach traducido por Rafael Laínez Alcalá antes de 1911. Figuraba en las bibliotecas de los pintores de vanguardia incluidos los avilesinos entre los que se encontraría el primer maestro de Mallo. Se trataba de un pintor regional con formación en Italia y las hipótesis apuntan hacia dos nombres, el de Andrés Sandoval, maestro de Andrés Aguado y el de Nicolás Soria que es el más probable. Recibió de él clases entre 1918 y 1922, fecha de su partida a Madrid.

Entre los pintores avilesinos con los que entabló relación destacan Alfredo Aguado (1905 - 1930) al que retrató en diversos gouache hacia 1922 de los que se ha localizado uno hasta la fecha. Otro sería Fernando Gonzalo Wes Dintén que conservó hasta su muerte obras de Mallo de aquella época. Finalmente, Luis Bayón, nombre artístico de Luis González Iglesias (1894-1945) alumno de su misma promoción en San Fernando. El predica-

¹ Reproducida en Barón Thaidigsmann, Javier (2001). Pág. 214.

mento de que gozaba entre sus compañeros queda demostrado por la petición al director de la Escuela fechada el 13 de marzo de 1925 para evitar competencias desleales en la clase de Dibujo que ella encabezó y muchos secundaron².

De sus maestros de San Fernando extraería distintas enseñanzas. De Enrique Simonet y Lombardo, su profesor de Pintura decorativa, aprendió a obtener la máxima calidad y luminosidad en su paleta a través del estudio de *L'Ornement polychrome* de Albert Charles Racinet entre otros textos y la observación atenta de cajas de insectos disecados que figuraban entre el material didáctico de este profesor desde octubre de 1916.

De Julio Romero de Torres, su profesor de Ropajes, se ve la influencia temprana en el retrato de fuerte claroscuro como es el caso de los primeros retratos de su madre (Il. 4) y de sus hermanas Monserrat (Il. 5) y Emilia (Il. 6) y el probable de María Manuela Josefa publicado en *La Esfera* el 28 de octubre de 1922 y en ciertas iconografías como la de "las amigas" presentes en obras del cordobés como *Jugando al monte (Humo y azar)* de hacia 1922 o *La primavera* de 1925.

José Garnelo Alda con su *estética integral* podría estar en el origen de su preocupación por someter a las leyes de la geometría el dibujo de la naturaleza como se desprende de la lectura del texto de su conferencia *La Fuerza Estética del Dibujo* leída en el 5º Congreso Internacional de Dibujo de París celebrado entre el 30 de julio y el 6 de agosto de 1925.

Tal vez su interés por el paisaje, que le llevaba a tomar apuntes del natural con un caballete portátil, se deba a Cecilio Plà Gallardo. De los paisajes se ha podido localizar un apunte temprano de circa 1922 sobre una paleta de pintar de color nogal que sigue los modelos de las marinas de Ricardo Verdugo Landi reproducidas con profusión en *La Esfera*,

pero se ha sabido que en el verano de 1926, alojada con su familia en el Hotel Ferrera, ella seguía tomando apuntes de paisajes en los entornos de Avilés y en sus primeras exposiciones figuraron paisajes de Corcubión que aún no se han localizado. Corcubión es la villa coruñesa en la que permaneció prohijada por el matrimonio sin descendencia que formaban su tío materno Ramiro González Lorenzo y su mujer Juliana Lastres Carrera de 1907 a 1913 aproximadamente.

Al llegar a Madrid en 1922, visitó con sus hermanos a instancias de su padre el Museo del Prado, el Museo Arqueológico y el de Ciencias Naturales. Fue en el primero, museo de referencia entonces para los modernos, donde complementó su conocimiento de la Historia del Arte con visitas asiduas utilizando como guía *Tres horas en el Museo del Prado* publicado por Eugenio D'Ors en 1922.

Las primeras experiencias expositivas en Avilés (1922) Santiago y La Coruña (1923 y 1926), supusieron el inicio de su carrera profesional.

En la Exposición de Arte Local de Avilés expuso 14 obras entre las que predominan los retratos a miembros de su familia o las amistades que tenían entre la burguesía local avilesina como se deduce de los títulos: *Retrato de mi hermano; Retrato de mi hermana; Apunte; Apunte; Retrato de la señorita Caso de los Cobos; Retrato de la señorita de Revuelta; Retrato de doña Flora Robés; Paisaje asturiano; Retrato de mi maestro; Retrato de mi madre; Retrato de niño; Calle de Galiana; Retrato de la señorita E.G.M y Retrato de la Señora Don Luis Caso de los Cobos.*

Entre esas amistades destacaba la familia del también expositor Ramón Caso de los Cobos, escultor de renombre por entonces.

En la Exposición de 1923 concurrió con tres obras *Montserrat, Retrato y Cabeza* que se expusieron en julio

² Caja 193 del Archivo de la Escuela de San Fernando en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.



Fig. 1. *Gítana*. (circa 1920). Gouache. 13,7 x 9 cm.
Col. Particular, Gijón (Asturias).

en los salones de bailes del Casino de Santiago de Compostela y en los meses de agosto y septiembre en los salones del Palacio Municipal de La Coruña. La única mención que se hace a su representación es la de un autor anónimo "Bueno, bonito y barato"³.

El 15 de junio de 1926 de ese mismo año la Diputación de Lugo le concedió una bolsa de estudios de 1.500 pesetas prorrogable a tres años siguiendo la recomendación de una serie de importantes personalidades que ya apostaban por su arte, entre ellos Doménech, Coullaut Valera, Benlliure, Francés, Álvarez de Sotomayor, Simonet, Benedito, Moreno Carbonero, Plà, Garnelo, Lloréns, Romero de Torres y Camba que dirigieron a la Diputación un escrito laudatorio de recomendación⁴.

Con nueve obras de esta etapa concurre a la Muestra de Arte Gallego de 1926. Sus títulos: *Lolita*, *Paisaje* (Corcubión), *Paisaje*, *Paisaje*, *Retrato* (Barra), *Virginia*, *Marilusa*, *Olimpia* y *Raquel* (dibujo) evidencian el interés por el dominio del género retratístico.

Su vinculación con Galicia traducida en la aportación de una obra anual a la diputación se ve reflejada en publicaciones de relevancia provincial como el *Libro de Oro de Lugo y su provincia* editado por P.P.K.O. (José Cao Moure) en Vigo el año de 1929.



Fig. 2. *Retrato de Guillermo*. (1922). Óleo / lienzo. 22,7 x 26,5 cm. Col. Particular, Madrid.

En esta etapa añadió a la formación en San Fernando la asistencia vespertina a la *Academia Libre* del retratista Julio Moisés sita en el Pasaje de la Alambra nº 3 porque proporcionaba modelos profesionales para progresar en su dibujo del desnudo. Allí compartió aprendizaje con José Moreno Villa, Francisco Bores, Benjamín Palencia y el Dalí de la primera expulsión de San Fernando que pintó allí su célebre *Retrato de Buñuel*. También con Wifredo Lam que recibía clases por la mañana de Fernando Álvarez de Sotomayor, director por entonces del Museo del Prado, con el que Mallo coincidió en la muestra gallega de 1923 y que fue uno de los artistas que la recomendó en 1926.

En estos primeros tiempos su vida era todavía muy familiar. Se distinguía del resto de sus hermanas en que poseía habitación propia, estaba exenta de cocinar, coser y cualquier labor casera. Sus hermanas mayores la proveían de tejidos y concertaban sus citas con la modista y su hermana pequeña Montserrat le limpiaba la paleta. Conversaba con su hermano Emilio de mitología

³ Comentario a la Tercera Exposición de Arte Gallego. (1923).

⁴ *La Voz de la Verdad*. Lugo, 11 de junio de 1926.



Fig. 3. *Retrato de mi madre* (circa 1922). Óleo/lienzo. Col. Particular, Madrid. 70 x 40 cm.



Fig. 4. *Montserrat*. (circa 1922-3). Óleo sobre lienzo. Col. Particular, Madrid.

griega y romana que éste aprendía con Mario Méndez Bejarano en el Instituto Cardenal Cisneros, discutía con Cristino haciendo frente común con Justo con la Enciclopedia Espasa como árbitro, publicación que en vida de su padre (murió en 1932) se compraba puntualmente.

A esta etapa seguiría una segunda — que abarcaría de 1924 a 1928 pero cuyos primeros resultados datan de 1926— que supuso el salto cualitativo de la destreza técnica al lenguaje de Vanguardia y en este giro tiene especial relevancia la figura de Dalí, condiscípulo suyo en San Fernando, que la conectó en primer lugar con el triángulo de la Residencia de Estudiantes que integraba con Lorca y Buñuel por aquellos años.

Por ello en sus primeras series pictóricas, a la pintura coetánea de Dalí, se suman en las *Verbenas* otras influencias de Carlos Sáenz de Tejada, Alberti y Gregorio Prieto. Vivió con ellos la penetración de los *Valori Plastici* y otras plásticas de vanguardia a través de las revistas extranjeras. Recibió así el impacto indirecto del *Realismo mágico* en una obra pariente formal también de la plástica influida por Vázquez Díaz.

El Dalí de esta primera época madrileña estaba bajo la órbita del urugua-

yo Barradas con el que se encontraban Maruja y el ampurdanés en el café de los literatos de *Alfar*, el Café de Atocha. También se benefició de la evolución que Dalí experimentó de forma sucesiva del novecentismo de D'Ors y el mediterraneismo de Sunyer y Obiol, por el futurismo, la pintura metafísica, los *Valori Plastici* de Morandi y Chirico, los textos de Alberto Savinio y Salvà-Papasseit hasta llegar en 1926 a un neoclasicismo mediterraneista reforzado por el ejemplo de Picasso.

Lorca ya había acusado el contacto con Barradas en 1920 en su primer drama *El maleficio de la mariposa* para el que el pintor dibujó figurines. El granadino aceptó a Mallo dentro de la cofradía de la perdiz y le puso en contacto con Rafael Alberti y Concha Méndez. Se sumó con ambos a la recuperación de *lo popular* que en poesía instigó Juan Ramón Jiménez y que en plástica tuvo entre otras consecuencias una amplia iconografía para el tema de la verbena. Tanto Alberti como Méndez aplicaron lo popular al teatro y Mallo diseñó para estas obras figurines.

Buena parte de las influencias sobre Mallo atribuidas a Alberti se debían a la obra de Concha Méndez. Con ella compartió muchas experiencias vitales en



Fig. 5. Retrato de E. G. M. (su hermana Emilia).
(circa 1922-3). Óleo / lienzo. Col. Particular, Madrid.

aquel Madrid: un *ruismo* sinsombrerista por el Paseo de la Castellana, toda clase de barrios y la Estación del Norte, y los tanteos iniciales de una carrera en ciernes. Ella le recomendó el viaje a Canarias en 1926 que testimonia una foto con sus amistades (Fig. 6). Del contacto con esa cultura surgió *La mujer de la cabra*, la primera de sus obras que concitó una amplia aceptación crítica. Junto con la coetánea de *El mago* fue su primera obra plenamente moderna. La identificación de Mallo con esta obra fue tan acusada que en los meses finales de 1929, cuando disfrutaba de una formulación acabada de su plástica, concurrió con ella a la Exposición Regional de Arte Moderno de la Casa de los Tiros de Granada. Estaba organizada por un buen amigo de Melchor Fernández-Almagro, Antonio Gallego Burín (con ambos fue fotografiada en un paseo por el Retiro hacia 1928). *El Mago* guarda parecido con Valle Inclán a cuya casa acudió a conocerle con Méndez pues era vecino de la compañera de colegio de esta última, Concha de Albornoz. También acudían juntas a la tertulia de Enrique Fernández Arbós, el director de la Orquesta sinfónica de Madrid que además frecuentaba su hermano Justo.

Un retrato de Concha Méndez con mantón de Manila, reclinada en un sillón con fondo de cipreses y un primer tér-



Fig. 6. Maruja Mallo y su hermana Josefa (primer término, extremo izquierdo) con sus amigas en Canarias (verano 1926). 10 x 15, 3 cm.
Col. Particular, Madrid.

mino de portadas de libros de colores fue destruido por los padres de la escritora cuando esta decidió emanciparse como ella misma relató en sus memorias.

El otro vértice del triángulo de la Residencia y antiguo novio de Concha Méndez es Buñuel. Para Mallo sería el nexo con la nocturnidad intelectual, con autores como Eugenio Montes, José Díaz Fernández y Pedro Garfias.

Sobre la relación afectiva y de colaboración artística entre Rafael Alberti y Mallo es posible argumentar que tuvo más peso la influencia de la pintora sobre el poeta que viceversa. Pero, en cualquier caso, el crecimiento mutuo que experimentaron a lo largo de toda esa serie de colaboraciones frustradas de figurines para *La pájara pinta*, *Colorín Colorete*, *Santa Casilda*, las ilustraciones del libro *Historia de los tontos* o las influencias mutuas que generaron por un lado los poemarios de Alberti *Cal y canto*, *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* y por otro la serie pictórica *Cloacas y campanarios* y la fotográfica *Serie de Cercedilla* de Mallo arrojó en lo creativo un saldo positivo para ambos.

El 28 de mayo de 1925 eran ya pareja, ese día se los presentó a Méndez Lorca con motivo de su lectura de poemas en una exposición de pintura iberoamericana celebrada en el Palacio de Cristal.

Alimentaban su imaginario de películas de cine cómico mudo porque los cines junto con el Retiro, el parque de la Moncloa y el Museo del Prado eran sus lugares de encuentro.

La obra moderna de Mallo no empezó a tener visibilidad hasta 1927. A la IV Feria de Muestras de Gijón celebrada en agosto de ese año trajo al menos el ciclo de las Verbenas, *Ciclista* y *La mujer de la Cabra* a la que en sus críticas José Díaz Fernández se refiere como *La isla*, en una muestra colectiva que tiene calidad de ensayo para la individual que por el mismo crítico sabemos que se estaba gestando.

Uno de los amigos de Lorca, Melchor Fernández-Almagro le había llevado a ver a Ortega y éste había decidido lanzar su carrera por la afinidad de su obra con el espíritu de su tiempo. A esa primera individual, que se inauguró el 26 de mayo de 1928 en los Salones de Revista de Occidente sitos en el número 7 de la Avenida de Pi y Margall, llevó 10 óleos correspondientes al Ciclo de Verbenas que comprende las cuatro grandes composiciones y las obras estéticamente afines y 30 estampas. Se alimentan de las mismas fuentes de esta segunda época los figurines mencionados para Alberti y suponen una formulación tardía de estos temas las Viñetas de *Revista de Occidente* publicadas entre los años 1931 y 1932.

En la serie *Verbenas y Estampas* cristalizó un ideal plástico de Verbena en el que sus contemporáneos vieron la conciliación entre la recuperación vívida de lo popular y un lenguaje de vanguardia. La *Verbena de Pascua* aportó una variante iconográfica de Verbena. En la pintura de estas series desarrolló motivos iconográficos cuya clave se insertaba en su época. Se nutrían de obras como *El Ángel Cartero* de Concha Méndez, incluían elementos de lo popular como la guitarra junto a atracciones reales de feria como el Vergel de los enanos o preocupaciones poéticas de Alberti como los ángeles.

Utilizó los gigantes y cabezudos presentes en todas las verbenas que Dalí había reflejado en las suyas en 1921 y 1922.

Gecé las comparó con obras del Realismo Mágico de Walter Spies en el tema del tióvivo que también trató Hermenegildo Lanz. Incluyó desarrollos de iconografías como la de los jugadores de cartas o los naipes junto con elementos biográficos de la observación con curiosidad antropológica de la gente del pueblo compartidos con Méndez.

La segunda de las verbenas conservada en el MNCARS desarrolló iconografías como la de “las amigas” que pudo tomar de Romero de Torres y la de los marineros presentes en Dalí, Prieto, Lorca y el Cocteau de *Le Grand Écart*.

La fruta tiene claves en el ángel confitero en *Cal y Canto* de Alberti. La sandía en concreto remite a la crítica adversa de la pintura de Alberti que explica la presencia de sandías entre sus libros en el retrato que le hizo Gregorio Prieto, pero también estaba en bodegones de Dalí que bebían de los de Ardengo Soffici.

Aprovechó hallazgos de la experiencia truncada de *La pájara pinta* trasladando personajes de *El Arzobispo de Constantinopla* a su tercera Verbena.

En la última verbena *Kermesse* el tema de la ciclista desarrollado en las estampas la conecta con la Eva moderna y se contienen posibles retratos de Juan Ramón y Ortega según Hans Lauge Hansen, e intereses como el guiñol el Pim-pam-pum y los Toros.

Otros motivos como el gallo, la cucaracha, el avión, esos *personajes-globo* que son su versión blanda del maniquí, los guantes, las cabezas, manos y piernas cortadas formaban parte del cedazo de las vivencias de la vanguardia de la que formaba parte.

Obras de transición entre esa inspiración popular y de vanguardia y otras influencias se pueden considerar las Estampas Cinemáticas; las portadas para Gecé de *Hércules jugando a los dados* y la

posible autoría de *Yo, inspector de alcan-
tarillas* también de 1928 y la que hizo
para *Hollywood (relatos contemporáneos)*
de 1931 de Xavier Abril. Tras la indi-
vidual de 1928 algunos críticos como
José María Quiroga Plà⁵ habían dividido
las estampas en “cinemáticas” (que incluían
los temas modernos de deportividad y cine)
y “populares” o en el caso de Luis G. De
Valdeavellano⁶ en estampas “de tipo
cinemático”, “de playa” y “populares”.
La propia autora en su texto teórico de
1939 *Lo popular en la plástica española
contemporánea a través de mi obra
(1928-1937)* asentó una clasificación de-
finitiva en “populares”, “deportivas”, “de
máquinas y maniqués” y “cinemáticas”
que recogió en su estudio Consuelo de
la Gándara en 1978 y después de ella di-
versos autores.

Una tercera etapa que abarcaría de
1928 a 1931 coincidió con el cambio de
domicilio familiar de Ventura Rodríguez
nº 3 a Fuencarral nº 109. En éste último
Maruja dispuso de una habitación
amplia con balcón en la que recibía a la
gente interesada por su obra. Aprovechó
las influencias recibidas de las poéticas
del *carruzo* y burro podrido que estaba
en Dalí, Lorca, Buñuel y tenían origen
en la infancia oscense de Pepín Bello.

Eso conectaba con cierto surrealismo
del que Dalí y Buñuel eran los más
informados por sus estancias en París.
La Residencia fue el primer foco
surrealista español con Buñuel y Dalí
como abanderados, surrealismo que
ambos llevaron al cine.

El cine de vanguardia lo conoció
por Buñuel, su primer introductor en
las sesiones organizadas en la Residencia
con Pepín Bello y por el Cineclub de
La Gaceta Literaria que arrancó en 1929
tras dos años de éxito de la publicación
y del que fue socia al igual que Alberti.
Pero también el cine mudo norteamer-
icano que superaba a la conocida dua-

lidad Charles Chaplin – Buster Keaton
abriéndose a otros cómicos como Har-
rold Lloyd, Stan Laurel & Oliver Hardy,
Charles R. Bowers, Adolphe Menjou y
Wallace Beery, Chester Concklin, Larry
Sherman y Raymond Hatton. Esto se
unió a las programaciones de cine que
veía en salas comerciales.

El resultado fue la *Historia de los Ton-
tos*, título abreviado de la serie *Yo era un
tonto y lo que he visto me ha hecho dos ton-
tos*, una frase de Chato del primer acto de
La hija del Aire de Calderón de La Barca
que Bergamín propuso a Alberti como
título para los 15 poemas en homenaje
al cine cómico mudo con litografías de
Maruja que *La Gaceta Literaria* adelantó y
que nunca se publicó completa. Esta obra
compartía el espíritu de *El casamiento de
Búster Keaton* de Dalí (1925).

En cambio, en la serie pictórica de
Cloacas y campanarios y la fotográfica de
Cercedilla, se aunaron todas esas influen-
cias con el recurso de búsqueda de res-
puestas en la naturaleza que caló en ellos
durante los paseos a Vallecas compartidos
por ambos con Palencia y Alberto desde
1927. Pero sin olvidar que en este pe-
riodo las ideas de Dalí primero, y de los
residentes Lorca, Buñuel y Pepín Bello
después, prendieron en su plástica con
mayor fuerza que la experiencia de la
Escuela de Vallecas a la que deben más
sus series de los años treinta.

La naturaleza desolada que reflejó en
los cuadros es la de sus vagabundeos en
una época de abandono de Alberti por
Moncloa, Rascafría... más que la natura-
leza observada en el sur. En ese proce-
der errante volvió sobre los escenarios
felices observando como la naturaleza
se regeneraba a sí misma depurando las
basuras, los restos de la fiesta. De forma
más difusa pudo pesar en ella la icono-
grafía de muerte que en Solana, Picasso
y muchos autores se trató en esos años
de preguerras.

⁵ en su artículo para *El Norte de Castilla*, Valladolid 20 de abril de 1928.

⁶ aparecido en *La Época*. Madrid, 2 de junio de 1928.

La serie fotográfica se situó en Cercedilla. Allí tenían casa familiares de Concha Méndez y Luis Felipe Vivanco pero sobre todo fue el tiempo compartido por Mallo y Alberti con José Herrera Petere y Justo, el hermano afín de Maruja, lo que configuró el entorno de su creación. Hubo dos series paralelas, la suya y la de Alberti y Petere con los mismos temas.

Cloacas y Campanarios es una serie que parte de tres “cuadros madre” de los que proceden el resto en desarrollos más elaborados. El primero es *Espantapájaros* de 1929 que contiene el germen de *Figura, Fósiles y Cardo y Esqueletos*. El segundo es *Espantapeces* (1930) que contiene *Espantajo, Basuras, Huellas* y donde se desarrollan temas como el *carnuzo* presentes en la *Serie de Cercedilla*. La tercera sería *Antro de Fósiles* (1931) que incluiría *Lagarto y cenizas* —junto con *Grajos y excrementos* y *Basuras* suponía la triple putrefacción de tierra, aire y agua— *Esqueleto y Sapo y légamo*.

Espantajo y Sapo y légamo se tienen por obras individuales por su reproducción en 1939 con ese título en el mencionado texto de Mallo pero guardan fidelidad estricta con detalles de *Espantapeces* y *Antro de fósiles*.

En *Cloacas y campanarios* tomó el verde del admirado Greco, y las arquitecturas porticadas de abandono no son de la Ferrara de De Chirico sino del pórtico de *La Anunciación* de Fra Angelico en una especie de balance o ajuste final de todo lo aprendido junto a Alberti.

En esta tercera época dispuso de una carrera propia y definida donde su obra se empezó a explicar por sí misma, llegó a distinguirse con una producción que sus contemporáneos supieron ver como una aportación original. Son los años en que Juan Ramón Jiménez se convierte en su azote crítico por la influencia que tiene sobre Alberti, quien mientras estaba unido a ella había compuesto *Cal y canto*, pero sobre todo le debe buena

parte de *Sobre los Ángeles y Sermones y moradas* además de la entrada de *El hombre deshabitado*.

Al repasar sus relaciones de la época enseguida se desmonta el mito de la Mallo misógina porque en su historia personal se encontraban más contemporáneas inquietas como ella, no sólo contemporáneas. Además de Méndez y Margarita Manso Robledo con las que compartió *sinsombrerismo* e intentos de escandalizar al burgués, vivió la verbena con Chacel; mostró su obra a Champourcín; fue miembro del *Lyceum Club* de Maeztu cuyos actos, como la conferencia de 1929 de *Palomita y Galápago* de Alberti compartió con Victoria Kent Soriano entre otras; coincidió en la tertulia del Pombo con Carmen de Burgos y en la esfera de Ortega conoció a Zambrano, de cuya tertulia también formaría parte. Entre ellas encontró colaboradoras y mecenas. Ortega le dio el espaldarazo pero Isabel de Dato y Barrenechea y Tota Atucha le abrieron la perspectiva al mundo parisino al que tampoco habría de renunciar. Por iniciativa de Isabel Dato participó en la Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneos de septiembre de 1930 en el Gran Casino de San Sebastián al que volvió unos años después para tomar parte de la II Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

A lo largo de su obra, Mallo se apoyó siempre en la solidez de su dibujo para alcanzar una estética regida por leyes inmutables que proporcionase a su obra un carácter universal por encima incluso de su propia dicción, de su gesto personal. Además concibió su trabajo de forma muy profesional prestándose al uso de su obra como ilustración gráfica en los años 20 y 30 con un carácter más profesional que artístico. Aseguró así su presencia en la prensa y, por ende, en la vida cultural de forma tanto o más efectiva que sus exposiciones, en especial

su trabajo como viñetista de *Revista de Occidente*. Sus portadas para *Gecé* y *Xavier Abril* son la consecuencia lógica de sus respectivas afinidades e inquietudes. Fue una figura en el cruce de influencias intelectuales y artísticas que asimiló el magisterio intelectual de la época representado por Ortega, Ramón Gómez de la Serna y D'Ors y demostró una singular capacidad para aprovechar todo lo que ofrecía el Madrid de los años veinte donde frecuentó además de la tertulia del Pombo la de *Revista de Occidente*, el *Café de San Millán*, el *Café de Atocha* y otras tertulias después de 1931 (la de Chiki Kutz y la de *Cruz y Raya*).

Constituyó un caso excepcional en el arte español porque fue la primera figura femenina que tuvo un reconocimiento inmediato entre sus contemporáneos, incorporada al ápice del pabellón artístico. El olvido sobrevino después.

Pero no todo fueron éxitos, su colaboración fructífera en el caso de Concha Méndez para *El Ángel Cartero* que ambas estrenaron en el *Lyceum Club* el 7 de enero de 1929, pero no así en las escenografías que realizó para Alberti, le permitió vislumbrar un campo profesional que le permitía el intercambio creativo con músicos y literatos en una forma más directa de cultura que implicaba el desafío añadido de acometer empresas plásticas de gran tamaño. El interés por la escenografía podría haberse incentivado por el posible contacto con los Hugo previo a su marcha a París que Isabel Dato pudo haber propiciado. Su amistad con María de Maeztu, que tenía la confianza de la ILE de la que dependía la JAE, tal vez jugara a su favor ante ese órgano que le proporcionó la beca a París. En ese interés por las colaboraciones, por desarrollar su obra en circuitos colectivos, no como figura individual movida por un galerista, se inscribe esa necesidad de mayor formación en 1931, cuando ya había alcanzado una formulación madura en su plástica.

BIBLIOGRAFÍA

- (Agosto-septiembre, 1923): *Comentario a la Tercera Exposición de Arte Gallego*, La Coruña.
- Cao Moure, José (1929): *Lugo y su provincia*. (Libro de Oro). Editorial P.P.K.O., Vigo.
- Mallo, Maruja. *Lo popular en la plástica española contemporánea a través de mi obra (1928-1937)*. (1939): Editorial Losada, Buenos Aires.
- Gómez de la Serna, Ramón (1942). "Maruja Mallo" en *Maruja Mallo*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Gándara, Consuelo de la (1978): *Maruja Mallo*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- García de Carpi, Lucía (1986): *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Ediciones Istmo, Madrid.
- Méndez, Concha y Ulacia Altolaguirre, Paloma. (1990): *Memorias habladas, memorias armadas*. Mondadori, Madrid.
- Galdo, Fausto. (1992): *Pintura y pintores de Viveiro*. Ediciones do Castro, Sada (A Coruña).
- Carnero Vázquez, María Ofelia; Quiroga, María y otras (1995): *Maruja Mallo. La gran ignorada de Galicia*. Diputación Provincial de Lugo, Lugo.
- Yáñez Anlló, Lucila (1995): "El arte de Maruja Mallo y sus obras en el museo de Lugo" en el *Boletín do Museo Provincial de Lugo. Tomo VII. Vol. I*. Servicio de publicacións da Excm. Deputación Provincial de Lugo, Lugo.
- Rodríguez, Ramón (1997): *Luis Bayón (1894-1945)*. Ayuntamiento de Avilés, Avilés.
- Hansen, Hans Lauge (1997): "La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo", en Hansen, Hans Lauge y Jensen, Julio (Eds.) *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*. Alfar, Sevilla.
- Corredoira, Pilar (1998): "Maruja Mallo" en *Catro, Antón (et alt.) Artistas Gallegos. Pintores. Vanguardia Histórica*. Nova Galicia Edicións, Vigo.
- Gubern, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Anagrama, Barcelona.
- Vidal Lage, Carme (1999): *Maruxa Mallo*. Edicións A Nosa Terra. Promocións Culturais Galegas S.A., Vigo.
- Tielve García, Natalia. (1999): *Crítica de Arte en la Asturias del primer tercio del siglo XX*. Servicio de publicaciones. Universidad de Oviedo.

- Villegas Morales, Gladys (2000): "Mujeres y surrealismo" en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Editorial Narcea, Madrid.
- Rodríguez, Ramón (2000): *Alfredo Aguado (1905-1930)*. Excmo. Ayto. de Avilés. Fundación Hidroeléctrica del Cantábrico, Avilés.
- Valender, James (ed.) (2001): *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- Manguini, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona.
- Barón Thaidigsmann, Javier (2001): "Renovación artística y exposiciones regionales en Asturias (1915-1934)" en Cabañas Bravo, Miguel (coord.) en *El Arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. X Jornadas de Arte. CSIC, Madrid.
- Pérez de Ayala, Juan. (2002): "Maruja Mallo" en *Creadores del Arte Nuevo*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- Fuente, Inmaculada de la (2002). *Mujeres de la Posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel : historia de una generación*. Planeta, Barcelona.
- García de Carpi, Lucía (2003): "Maruxa Mallo: a la luz del surrealismo" en *Xornadas sobre Maruja Mallo*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- (agosto-septiembre de 1923): *Tercera exposición de Arte Gallego*. Ayuntamiento de La Coruña y Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, La Coruña.
- Azcoaga, Enrique (agosto-septiembre de 1936): "El proceso pictórico de Maruja Mallo". Prólogo al Cat. *Maruja Mallo*. ADLAN, Madrid.
- Vázquez de Parga, Ana; Rivas, Francisco y Pérez de Ayala, Juan (1992): *Maruja Mallo*. Galería Guillermo de Osma, Madrid.
- Corredoira, Pilar; Santos Torroella, Rafael; Corredor - Mateos, José y Escribano, María (1993): *Maruja Mallo*. Cat. Exp., CGAC, Santiago de Compostela.
- Borràs, María Lluïsa (1994): "Palencia, introductor del surrealismo" en *Benjamín Palencia y el surrealismo (1926-1936)*. Ed. Guillermo de Osma, Madrid.
- Beristáin, Ana (18 octubre 1994 - 16 de enero 1995): *Dalí Joven (1918-1930)*. MNCARS, Madrid.
- Bonet, Juan Manuel; Pérez, Carlos y Pérez de Ayala, Juan. (comis.) (16 septiembre - 24 de noviembre de 2003): *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*. MNCARS y CAAC, Madrid y Sevilla.
- Soria Olmedo, Andrés (comis.) (octubre-noviembre 2003/diciembre-enero 2004): *Alberti. Sobre los ángeles*. Fundación el Monte, Sevilla y Residencia de Estudiantes, Madrid.
- Brihuega, Jaime (comis.) (2004): *Huellas dalinianas*. MNCARS y Artium. Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales S.A., Madrid.

CATALOGRAFÍA

(junio 1923): *Exposición Regional Gallega de Bellas Artes*. Casino de Santiago.



ARTE Y PIEDAD POPULAR EN LA CIUDAD DE MURCIA

Javier Nadal Iniesta
Universidad de Murcia

Tradicionalmente, los estudios históricos-artísticos del arte religioso se han centrado en los edificios de mayor empaque y significación como las catedrales, iglesias y conventos, dejando a un lado, excepto en contadas ocasiones, centros de menor relevancia, a priori, como las ermitas. A pesar de ser fundaciones con unos recursos económicos más limitados y unas prácticas religiosas menos relevantes que las iglesias parroquiales o conventuales, las cuales hacían frente a la mayor parte de los actos litúrgicos que los fieles demandaban, con frecuencia se convierten en referentes destacados de la piedad, sobre todo popular, y con ella del arte desarrollado en la localidad. Así, estos templos forman parte importante de la historia de la ciudad por su significación religiosa, social, urbana y artística, ya que algunos de estos templos consiguen alcanzar una categoría comparable a la de los edificios de mayor entidad de la urbe.

El estudio de las ermitas y significación histórica y artística no es habitual, si bien desde mediados del siglo XX las investigaciones sobre este tema se han ido sucediendo a lo largo de la geografía española, teniendo mayor incidencia en el norte. Progresivamente, estos edificios han ido ocupando su lugar dentro de la historia del arte de los diferentes territorios y, por ello, la rica historia de

la ciudad de Murcia no podía obviar su importancia, ya que sólo algunos casos habían sido estudiados de forma aislada o formando parte de las descripciones de la ciudad incluidas en los libros de los viajeros y de los eruditos locales. Una visión de conjunto realza, ciertamente, su importancia y ayuda a comprender mejor su valor histórico, tanto que en sus fundaciones y construcciones se revelan etapas fundamentales de la propia historia de la ciudad. Así, se advierten dos etapas de gran auge: la primera tras la Reconquista, manifestando el alcance de la cristianización de la antigua ciudad musulmana y de la acogida de las devociones y manifestaciones religiosas bajomedievales; y la segunda en el siglo XVII, como una manifestación más del impacto de la Contrarreforma y de su piedad. No obstante, el barroco exuberante que triunfa en el siglo XVIII, el gran siglo de oro de la ciudad, también tiene su representación, sobre todo en la decoración interior, que ahora se acomoda a los gustos dieciochescos.

LAS ADVOCACIONES: SUS RAZONES Y SUS PROMOTORES

A la hora de erigir una ermita dedicada a una advocación determinada, son varias las razones más comunes que determinan que patrón o patrona es el elegido. La primera de ellas es la labor

de protección sobrenatural, es decir, santos que salvaguarden a la ciudad y a sus habitantes de las distintas plagas, enfermedades o epidemias que puedan asolarla, como la langosta, la peste o la lepra. Estas devociones tienen un auge importante hasta el siglo XVIII, ya que conforme van mejorando las condiciones de salubridad en las ciudades y avanzando la medicina a la hora de combatir dichas epidemias, los remedios milagrosos, dígase la devoción al santo protector contra esta enfermedad va decreciendo. Como dice el refrán *pasado el peligro, olvidado el santo*.

La ciudad de Murcia no es ajena a estas devociones, es más, su riesgo a epidemias de este tipo siempre fue mayor al estar situada a escasos 50 kilómetros de Cartagena, uno de los puertos comerciales más importantes del Mediterráneo durante los siglos de mayor peligro de pandemias pestilentes. Por ello, ya desde finales del siglo XII y principios del XIII comienzan las fundaciones de ermitas dedicadas a protectores contra la peste. La primera de ella pudo ser la ermita de San Miguel. Si bien no está confirmada la existencia de la misma como germen de la iglesia del mismo nombre construida a mediados del siglo XIII, si lo está el culto a este santo paladín contra la peste en la Alta Edad Media en la capital murciana.

Empero, serán dos fundaciones posteriores las que mejor revelen esta dedicación y el a los dos santos que por excelencia se tenían como máximos referentes. A mediados del siglo XV, como consecuencia de una reciente epidemia sufrida por la ciudad, el Concejo y el Cabildo Catedralicio promueven la fun-

dación de la ermita de San Sebastián, santo que ya en la Edad Media se consideraba como uno de los principales protectores contra la peste y ello motivado por dos hechos¹. Por un lado, la terrible plaga se identificaba como una lluvia de flechas o dardos mortíferos y provoca que se implorase a San Sebastián para que los protegiera de la enfermedad como él había sobrevivido a las saetas. Por otro lado, Pablo Diácono atestigua la exitosa intervención del santo en la epidemia de peste que asoló Roma en el 680. Los murcianos eligieron para la ubicación de la ermita el arrabal de la Arrixaca, foco prioritario en los ataques de la enfermedad por encontrarse junto al camino de Molina o Castilla.

Sin embargo, a pesar de la protección de San Sebastián, la peste vuelve a amenazar la región en el último cuarto del siglo XVII y a ello se suma que bajo el pontificado del obispo Francisco de Rojas Borja y mediante Carta Real de Carlos II se decide que San Sebastián y San Roque serán los elegidos como protectores de la ciudad contra la peste. Por ello, inmediatamente después de este mandato regio se comienza la construcción de la ermita de San Roque, extramuros de la ciudad y también cercana al camino de Molina². Este santo francés gozó de gran devoción como protector contra la peste en su país natal así como en Italia y España. De hecho, en la Península fue tal su repercusión que aún hoy día las ermitas dedicadas a San Roque salpican toda la geografía española de norte a sur.

Otra enfermedad que también se verá combatida mediante el santoral

¹ La ciudad de Murcia se vio sometida a continuas plagas pestilentes a lo largo de la historia, sobre todo en los siglos del XIV al XVII. En referencia a estas epidemias y su influencia en la población murciana ver Torres Fontes, J. (1979): *Tres epidemias de peste en Murcia en el siglo XIV: (1348-49, 1379-80, 1395-96)*, Murcia y Hernández Franco, J. (1983): *Morfología de la peste de 1677-78 en Murcia*, Valencia.

² La denominación *extramuros de la ciudad* a lo largo del texto se refiere a las zonas fuera del perímetro de la antigua muralla árabe, ya que posteriormente, con las ampliaciones de las fortificaciones en siglos posteriores, algunos de estos territorios pasarán a estar dentro del recinto amurallado. La ermita de San Roque se realiza flanqueando el camino de Molina, vía obligada para las comunicaciones con Castilla. De este modo los dos grandes protectores contra la peste protegen la vía de acceso principal de la enfermedad, como es el camino que comunica Castilla con el puerto de Cartagena.

será la lepra. De hecho, a finales del siglo XIII, nuevamente en el camino de Molina, extramuros de la ciudad, se levanta la ermita dedicada a San Lázaro y como sucede con los santos protectores de la peste son los dos cabildos, el eclesiástico y el civil, los promotores de dicha ermita para salvaguardar la salud.

Relacionada con la lepra, una enfermedad similar fue una dolencia gangrenosa conocida como fuego de San Antón. Esta afección tuvo gran repercusión ya a principios del siglo XI en Europa, y para hacer frente a ella la orden de San Antón funda hospitales en varias ciudades españolas, en los que hacerse cargo de los enfermos aquejados por ella. Por este motivo, también extramuros de la ciudad y cercana a la ermita de San Lázaro, se crea a finales del siglo XVII el hospitalillo y la ermita de San Antón, que a pesar de perder su función de hospital a principios del siglo XIX, se conserva hoy día y se realiza el oficio religioso los días preceptivos.

La construcción de la ermita de San Blas también tiene una motivación médica, ya que es invocado para curar cualquier dolencia de garganta y cuello como el hipo, la tos, el garrotillo³ o la difteria. Así, donde hoy día se encuentra el Museo de Bellas Artes, en un lugar extramuros de la ciudad, al este de la misma, se levantó la ermita dedicada a San Blas, que fue realizada y gestionada nuevamente por ambos cabildos hasta su cesión a la orden trinitaria.

La última devoción protectora no es implorada contra enfermedades sino contra plagas. Este es el caso de la ermita dedicada a Santa Quiteria, fundada en 1400 y próxima a la parroquia de San Lorenzo. La devoción a la santa durante la Edad Media procuraba el remedio contra las plagas de langosta que asolaban los cultivos. Por ello, no es de extra-

ñar que en Murcia, donde la agricultura de huerta y la producción de seda eran los grandes recursos de su economía, se acudiera a la protección de los santos para luchar contra dicho castigo. Su construcción fue sufragada por el Cabildo Catedralicio.

El segundo gran motivo para construir una ermita se debe a la importancia adquirida por ciertas devociones locales o nacionales. Por ello, en los lugares donde por uno u otro motivo se ha llevado a cabo el culto a una determinada imagen de la Virgen se construye una ermita en su honor. Si bien esto es más propio de eremitorios a las afueras de las ciudades, también en éstas se puede dar el caso⁴. De igual modo, se dedican iglesias a santos de arraigo popular en la zona o en el país.

La construcción de la ermita de Santa María de la Arrixaca se podría encuadrar entre los templos relacionados con una aparición milagrosa. Fue la primera ermita que se erigió en la ciudad incluso antes de la Reconquista cristiana y su culto estuvo motivado por el milagroso hallazgo de una pequeña talla de madera de estilo altomedieval (siglos XII-XIII) en un pozo de la huerta árabe de la Arrixaca, lugar donde posteriormente se alzó la ermita dedicada a la Virgen murciana. La gran devoción suscitada provocó que fuera patrona de Murcia hasta que fue sustituida por la actual, la Virgen de la Fuensanta, en época del Barroco.

Un santo de especial significación local fue San Ginés de la Jara, cuyo culto se extendió por todo el sureste español como Lorca, Orihuela, además de la propia Murcia, e incluso por puntos del Norte de África, y que tiene como base las reliquias del santo, ya que San Ginés de la Jara no es otro que una interpretación local de San Ginés, cuyos restos llegaron al puerto de Cartagena. Esta

³ Difteria grave u otra forma de angina maligna que solía producir la muerte por sofocación.

⁴ Son muchos los ejemplos de construcción de ermitas y santuarios en las afueras de las ciudades motivados por apariciones o hallazgos de imágenes. En Murcia, se construye en el monte de Aljezares el Santuario de la Fuensanta, dedicado a la actual patrona de la ciudad.

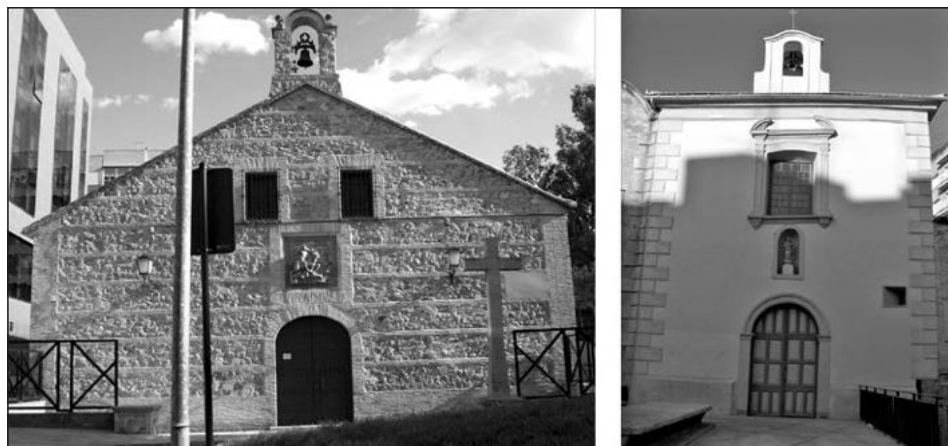


Fig. 1. Ermitas de Santiago (1ª mitad s. XIII) y de San José (1658).

nueva interpretación fue tal que una población del Campo de Cartagena tomó el nombre de San Ginés de la Jara. Otros ejemplos de su repercusión en el reino de Murcia fue la construcción por parte del Cabildo Catedralicio de la ermita de San Ginés de la Jara en la capital murciana tras la reconquista sobre una antigua mezquita del arrabal y también el monasterio franciscano de San Ginés de la Jara en el campo de Cartagena, que fue fundado en 1491.

En cuanto a las devociones de carácter nacional, se pueden encontrar advocaciones tan arraigadas como Santiago y la Virgen del Pilar, así como una devoción puramente contrarreformista y de tanta aceptación en toda España como es la Inmaculada Concepción.

La construcción de la ermita de Santiago está motivada por un hecho histórico más que como consecuencia de su patronato nacional. El lugar que ocupa la ermita fue elegido para su campamento extramuros de la ciudad por la orden santiaguista que participó en la primera conquista de la ciudad ante el ejército musulmán, y a consecuencia de ello se construye la ermita para conmemorar este acontecimiento. Ello también se ve favorecido por la devoción a Santiago en esta región, ya que como documen-

tan algunas hagiografías Santiago desembarcó en el puerto de Cartagena en su primera llegada a España. Esta ermita es considerada la iglesia más antigua de Murcia, aunque este honor pertenece a la ermita de Santa María de la Arrixaca.

La fundación de la ermita de la Virgen del Pilar tiene como origen un suceso sobrenatural ya que en 1680 D. Francisco Miguel de Pueyo, corregidor de la ciudad que había conseguido aplacar duramente la delincuencia, estaba haciendo la ronda por la Puerta de los Vidrieros y fue presa de una emboscada recibiendo un trabucazo, pero el proyectil mortal fue repelido por el relicario de la Virgen del Pilar que llevaba en el pecho. A consecuencia de esto, el corregidor financió la construcción de la ermita e hizo traer una réplica de la Virgen del Pilar desde Zaragoza. Una vez concluida, su mantenimiento quedó a cargo de ambos cabildos, en especial del civil, lo que fue causa de continuos pleitos. Tanto la ermita del Pilar como la de Santiago, tras muchos arreglos, se conservan hoy día y siguen desempeñando su función religiosa.

Otra devoción de carácter nacional con ermita en Murcia es la de la Purísima. La devoción de la Purísima tuvo un gran defensor en el que fue obispo de la



Fig. 2. Ermitas del Pilar (1680) y de San Antón (1694).

diócesis de Cartagena, D. Antonio Trejo, que incluso llegó a defender su definición dogmática ante la Santa Sede. Por ello no extraña que fue promotor de la construcción del trascoro de la catedral dedicado a la Inmaculada, convirtiendo dicho recinto en uno de los principales lugares de culto del templo. Esta devoción acabó calando profundamente en el ámbito murciano, tanto que fueron varios los dedicados a ella, entre ellos la ermita que levantaron los franciscanos en el Malecón.

La última gran motivación que lleva a la erección de los templos son las devociones promovidas por gremios y cofradías relevantes de la ciudad. Así, la ermita de San José fue auspiciada y erigida por la cofradía de San José, creada por el gremio de carpinteros. De hecho, este edificio, alzado junto a la iglesia de Santa Eulalia, se construye por el gremio para sustituir una antigua capilla de San José que se encontraba en la iglesia adyacente, y por ello queda bajo la dirección de dicha cofradía.

Otro caso son las ermitas que formaban parte de los diferentes Vía Crucis creados entorno a los conventos franciscanos de la ciudad, uno el promovido por la Hermandad de los Santos Pasos de Nuestro Salvador Jesucristo y Nuestra Señora de los Dolores junto al Convento de San Diego, y otro el realizado alrededor del convento de San Francisco en el Malecón⁵. Pertenecientes a estas dos vías dolorosas se conocen al menos cuatro ermitas, la del Calvario, el Santo Sepulcro y Pasos de San Diego formaban parte de la ubicada en el Convento de San Diego, y en otra ermita dedicada al Calvario concluía la realizada cerca del Convento de San Francisco.

La Cofradía de Nuestro Padre Jesús y los padres Agustinos realizaron la ermita dedicada Nuestro Padre Jesús, donde antes se encontraban las ermitas de Santa María de la Arrixaca y la de San Sebastián, para albergar los pasos pasionarios de la cofradía.

⁵ El Malecón es un gran paseo ajardinado que fue promovido por el Conde de Floridablanca junto a la ribera del Segura. Allí estuvo el convento de San Francisco entre otros edificios religiosos y el Vía Crucis que arrancaba del mismo salpicó de ermitas y altares este lugar de recreo.

LOS CULTOS Y LAS PROCESIONES

A diferencia de las iglesias parroquiales, en las ermitas se llevaba a cabo un culto particularmente centrado en la advocación principal de cada una de ellas. Así, las fiestas y las procesiones más importantes celebradas en estos templos corresponden con aquellas que conmemoran la onomástica del titular. Por tanto, el calendario de las principales festividades de las ermitas murcianas sería el siguiente:

- 17 de enero: San Antón
- 20 de enero: San Sebastián
- 3 de febrero: San Blas
- 19 de marzo: San José
- 23 de marzo: San Benito
- 8 de mayo: San Miguel
- 22 de mayo: Santa Quiteria
- Último domingo de mayo:
Santa María de la Arrixaca
- 25 de julio: Santiago apóstol
- 16 de agosto: San Roque
- 25 de agosto: San Ginés de la Jara
- 12 de octubre:
Nuestra Señora del Pilar
- 17 de diciembre: San Lázaro

La mayoría de las celebraciones de la festividad del santo van acompañadas de una procesión, si bien las más importantes son las de Santiago y El Pilar, ya que las imágenes de sus titulares eran llevadas a la catedral acompañados por ambos cabildos en su camino⁶, así como las rogativas del día de su festividad a San Roque, San Sebastián o San Blas. A ellas, se les añadiría las realizadas a Santa María de la Arrixaca hasta que fue sustituida por la Virgen de la Fuensanta como patrona de Murcia, lo que provocó que su devoción decreciera paulatinamente y sus procesiones no eran tan mayoritariamente seguidas como antes.

Pero esta no era la única ocasión en la cual las imágenes de los titulares de las ermitas recorrían en procesión las calles de Murcia, ya que el día del Corpus varias de ellas acompañaban a la Sagrada Forma en su deambular por el recorrido urbano⁷.

Tanto las festividades como las diferentes procesiones eran organizadas en su mayoría por las cofradías de los patronos de las distintas ermitas, siendo las encargadas de los gastos ocasionados por las mismas. Por ello, y ante la escasez de recursos de estas cofradías, son continuas las demandas a ambos cabildos para reclamar ayudas con las que afrontar los diferentes gastos como propietarios o copropietarios de las mismas.

Como ya se ha dicho con anterioridad, la festividad del patrón y su consiguiente procesión no son los únicos cultos llevados a cabo en las ermitas, ya que en ellas, al margen del oficio diario o semanal, se realizan novenas, rosarios y demás ritos, aunque sobre todos ellos destacan algunos muy específicos de ciertos templos. Así, en la ermita de San Ginés de la Jara desde mediados del siglo XVIII se celebraba el ejercicio de la *Agonía de Nuestro Señor* en la tarde del Viernes Santo y para ello se realizó un gran Crucificado con cuello articulado a fin de teatralizar las siete últimas palabras de Cristo, completado posteriormente con las figuras de la Virgen Dolorosa y San Juan para conseguir mayor dramatismo en la representación. En esta misma ermita, la *Venerable y Penitente Congregación de María Santísima de la Victoria* va a desarrollar sus ejercicios de culto y sus procesiones ante la imagen de la Virgen de la Victoria. Dicha congregación se mantuvo en esta ermita hasta que se trasladan,

⁶ La compañía de ambos cabildos en las procesiones de los diferentes santos, ya sea a la catedral o por las calles del barrio donde se encuentra la ermita era un rasgo de relevancia para dicha festividad, y por tanto se dejaba constancia de ello como obligación en las actas capitulares. Como ejemplo de esto, en 1826, un acta capitular hace recapitulación de las procesiones extraordinarias que realiza el Cabildo eclesiástico en Murcia, y en ella se recogen las procesiones de San Sebastián, San Blas, San Roque, Santa María de la Arrixaca y otras más (A.C.M., libro 110, 1826, s/f).

⁷ Las imágenes de San Roque, Santiago, Virgen del Pilar o San Ginés de la Jara eran habituales en la procesión del Corpus acompañado a la custodia en su recorrido.

al igual que el ejercicio de la Agonía de Nuestro Señor, en 1810 a la ermita del Pilar por motivos de seguridad ante el mal estado de su sede anterior.

En la ermita de San José, además de la Cofradía de San José de los carpinteros, propietarios de la misma, se ubicará la *Congregación de San Felipe Neri* para utilizar la ermita como oratorio y lugar donde celebrar sus ejercicios.

Por el contrario, otras ermitas van a desarrollar una labor erudita como sedes de Academias de Teología y Filosofía. Este es el caso de las ermitas de Santa Quiteria, Santiago y San Ginés, que durante el siglo XVIII desempeñaron esta función docente.

LA SIGNIFICACIÓN URBANA DE LAS ERMITAS: SU UBICACIÓN

Murcia, como toda ciudad, ha ido creciendo y cambiando su morfología desde su fundación. Así, el aspecto que mostraba a finales del siglo XII, bajo la dominación musulmana y cuando comienza la construcción de las ermitas objeto de estudio, difiere notoriamente de la ciudad del siglo XXI⁸.

Cuando las tropas cristianas reconquistan la ciudad a mediados del siglo XIII, se encuentran con una ciudad a las orillas del Segura embutida dentro de una muralla árabe que delimitaba el núcleo urbano, donde habitaban los musulmanes y que se puede considerar la parte más antigua, mientras que extramuros de la ciudad se ubicaba el arrabal conocido como de la Arrixaca. Este barrio era el destinado a los cristianos, hasta que la reconquista hizo cambiar las tornas y la población musulmana se vio abocada a esta zona de la ciudad.

Las ermitas erigidas a finales del siglo XII y principios del siglo XIII como la de Santa María de la Arrixaca o San Miguel se ubicaban en el arrabal de la

Arrixaca, donde todavía permanecía la población cristiana. El lugar elegido para la primera responde a la devoción popular a una imagen de la Virgen aparecida allí, mientras que la segunda viene a paliar las necesidades de culto que precisaba la población cristiana.

A mediados del siglo XIII se va a construir la ermita de Santiago entre la primera y la segunda reconquista de la ciudad y su ubicación conmemora el campamento de los caballeros de la Orden de Santiago ante las murallas, tras la primera conquista de la ciudad.

A finales del siglo XIII y durante el los siglos posteriores la elección del emplazamiento de las ermitas vino determinada por causas de protección contra epidemias, y por tanto se localizaban cerca de las puertas de entrada a la ciudad, o para sacralizar lugares donde antes se encontraban las mezquitas musulmanas. A lo primero van a responder ermitas bajo advocaciones de santos protectores como San Lázaro, San Roque, San Blas, Santa Quiteria o San Sebastián. Las tres primeras se encontraban extramuros de la ciudad, San Lázaro y San Roque a orillas del camino a Molina y San Blas al norte de la ampliación de las fortificaciones de la ciudad, mientras que las otras dos, San Sebastián y Santa Quiteria, se hallaban respectivamente en el arrabal de la Arrixaca y en el extremo contrario de la ciudad, cerca de la iglesia de San Lorenzo.

Por otro lado, las ermitas erigidas sobre antiguas mezquitas, al igual que sucedió con la mayoría de iglesias parroquiales y la propia catedral de Murcia, son las de San Ginés de la Jara, que sustituye a la mezquita del arrabal de la Arrixaca, y la de San Benito, que al otro lado del río sucede a la mezquita y el cementerio de Alhariella.

Una vez sacralizada la ciudad mediante la ocupación de los antiguos

⁸ La evolución urbana de Murcia ha sido un tema de estudio en multitud de publicaciones de carácter geográfico, histórico o artístico, entre las que destacan Torres Fontes, J. (1963): *El recinto urbano de Murcia Musulmana*, Murcia; Rosselló, V.M. y Cano, G.M. (1975): *Evolución urbana de Murcia*, Murcia; Andrés Sarasa, J.L. (1992): *Estructura urbana de Murcia*, Murcia o García Antón, J. (1993) *Las murallas medievales de Murcia*, Murcia.

centros religiosos islámicos y atendiendo el culto a los santos protectores de las epidemias, las ermitas fundadas en el siglo XVII responden a las necesidades de cofradías u órdenes religiosas o a iniciativas privadas. Así, se crean las ermitas de San José, auspiciada por el Gremio de carpinteros, las del Calvario y Santo Sepulcro, gracias a la Hermandad de los Santos Pasos de Nuestro Salvador Jesucristo y Nuestra Señora de los Dolores y los religiosos del convento de San Diego y de San Francisco o la ermita de San Antón, que se crea como hospitalillo regentado por los Antoninos. La ermita de San José se levanta junto a la iglesia de Santa Eulalia para sustituir la antigua capilla de San José que allí se encontraba, mientras que las otras tres se ubican cerca del camino de Molina, extramuros de la ciudad.

Empero, la construcción de la ermita del Pilar responde a la iniciativa privada de D. Francisco Miguel de Pueyo y lugar elegido conmemora un hecho milagroso anteriormente reseñado.

De esta manera, la ciudad en sus diferentes barrios, sobre todo en su periferia, fue completando su lugares de culto y devoción, creando con ellos unos enclaves de gran significación, ciertamente menor que en el caso de las parroquias, pero que también se convirtieron en importantes referencias urbanas y tuvieron su peso en la propia configuración de la ciudad, rodeándola de edificios sagrados, como si de una barrera espiritual se tratara, a lo que también contribuyeron la mayoría de conventos, algunos de los cuales se forman aprovechando ermitas más antiguas.

LAS ERMITAS Y EL ORIGEN DE LOS CONVENTOS

Las ermitas en ocasiones fueron cedidas por los Cabildos a las órdenes que llegaban a la ciudad o que tenían que trasladar su ubicación por diferentes causas. Esto provocaba irremisiblemente

te la destrucción tarde o temprano del edificio primitivo y su transformación en estancias del convento o en iglesia conventual. Murcia no es una excepción en esta circunstancia y tres ermitas serán cedidas a diferentes órdenes para la construcción de sus nuevos conventos, como son las ermitas de Santa María de la Arrixaca, San Blas y San Benito.

Santa María de la Arrixaca, templo de fundación medieval donde se ubicaba la patrona de Murcia, es cedida a finales del siglo XVI a los Agustinos para la nueva ubicación de su convento. Estos religiosos se van a hacer cargo de esta iglesia y de la vecina ermita de San Sebastián, erigiendo sobre la primera el nuevo templo de San Agustín y sobre la segunda la ermita de Nuestro Padre Jesús junto a la cofradía del mismo nombre.

El traslado de sede de los Trinitarios está motivada por los continuos destrozos que provocaban las crecidas del río Segura, siendo la ermita de San Blas la destinada por el Cabildo para erigir su nuevo convento. Así, dejan la ribera del Segura para ubicarse al norte, extramuros de la ciudad y, una vez emplazados allí, la ermita es convertida en iglesia conventual del nuevo complejo.

El tercer caso es la fundación del convento de Carmelitas Calzados, que arriban a finales del siglo XVI a Murcia. El Cabildo les cede San Benito, una ermita de mediados del siglo XV que se encontraba en el camino de Cartagena, al otro lado del río. Allí la orden carmelita construirán el convento y su iglesia, actual parroquia de Nuestra Señora del Carmen, sobre la antigua ermita.

Otra ermita relacionada con fundación conventual es la ermita de San Ginés de la Jara, ya que en 1616 acoge la comunidad de las Agustinas Descalzas del Corpus Christi. Dicha congregación, gracias a la donación de Doña Luisa Fajardo de su casa señorial que lindaba con dicha ermita, instalan provisionalmente, entre marzo y junio de ese año, la co-

munidad formada por tres monjas y una novicia en esta casa de clausura, a la que se le habilitó el acceso al coro alto de la ermita desde la misma.

LA SIGNIFICACIÓN DE LAS ERMITAS EN EL ARTE DE LA CIUDAD

Las ermitas, a pesar de ser centros con menor peso específico y poder económico que las iglesias parroquiales o conventos, también van a convertirse en referentes del arte local, no tanto por su arquitectura sino por aglutinar varias piezas de un alto valor artístico en la retabística, la pintura o la escultura. Así, los artistas más relevantes de cada época son los encargados de realizar las tallas que ornaban los altares, los retablos o las pinturas que decoran los techos, pechinas y capillas de estos templos, si bien estas obras son poco abundantes, limitándose en ocasiones al retablo del altar mayor donde se ubicaba una pintura o una imagen del santo titular. Los escultores Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo o, su hijo, Francisco Salzillo, los pintores Villacis o Pablo Sistori o los retablistas de la familia Caro son artífices de un buen número de las obras artísticas que formaron el patrimonio que enriqueció las ermitas murcianas. En definitiva, también fueron campo para el desarrollo del arte de la ciudad, hasta del gran arte, como creaciones antes mencionadas, aunque en ellas predomina más bien un arte discreto y poco relevante, incluso popular, sobre todo en sus edificios y fábricas, apegados a una arquitectura muy tradicional y sencilla, sin duda por falta de recursos y por el uso relativo de estos pequeños templos, que no eran objeto del culto frecuente de iglesias parroquiales y conventuales. Cuando había recursos, estos se orientaban muchas veces a la adquisición de una imagen y su exorno, ya que en ella estaba la verdadera razón de ser de la ermita, su auténtico signo de identidad. Por ello, ese contraste entre imágenes de categoría y arquitectura popular y como tal muy tradicional.

El aspecto el arquitectónico, posiblemente, es el menos innovador y más apegado a la tradición dentro de las características artísticas de estos templos murcianos. De hecho, la mayoría de las mismas responde a un esquema básico que se repite una y otra vez a lo largo de los siglos, aún cuando sus estilos puedan ir desde el mudéjar al barroco o al neoclasicismo, si bien su incidencia es más bien epidérmica sin modificar lo sustancial del plan generalizado. Éste responde a una planta longitudinal de nave única terminada en una cabecera con ábside semicircular o recto, coro alto sobre la única puerta de entrada, aunque en ocasiones hay más de una, y nichos a modo de capillas en el muro o bien altares compuestos de una mesa y, sobre ésta, imágenes, cuadros o pequeños retablos. Los edificios de un mayor tamaño disponían de un pequeño crucero con capillas colaterales, como el caso de San Antón, y también en algunos casos el presbiterio se alzaba un par de alturas mediante gradas, como Santiago, San José o la propia de San Antón, entre otras.

La fachada mostraba paños lisos con apenas decoración, enlucidos en blanco la mayoría de las veces con algún que otro color, siendo el amarillo el más utilizado, y un nicho con escultura o un relieve del santo titular y, en ocasiones, algún escudo de los promotores sobre la única puerta de entrada. Esta fachada se completaba con una espadaña donde se ubicaba la campana, aunque también había en otras una pequeña torre para este menester.

El espacio interior se limitaba a la nave central que componía el espacio dedicado a los fieles, un coro alto sobre la puerta de entrada que se comunicaba con la parte inferior mediante una pequeña escalera o con un tribunas altas o triforios para ser utilizados por los religiosos, y una pequeña sacristía donde se guardaban los útiles para el oficio. Si bien las ermitas ubicadas en una Vía Dolorosa optaban por la planta centralizada de forma circular cubierta por cúpula.

El altar mayor, en gran parte de los casos está elevado sobre el nivel de la nave, se cubre con retablos de tallas y pinturas que ocupan todo el muro y a veces se completan con pequeños camarines, como en El Pilar o San Antón. Estos camarines también aparecen dorados o con pinturas, a la vez que se cubren con bocaportes de lienzo pintado.

Las cubiertas presentan dos variantes, por un lado se cubrían con un artesonado de madera de herencia mudéjar y por otro con una bóveda de medio cañón con arcos fajones, apoyada sobre los muros laterales. Las techumbres de madera provocaban que los incendios fueran demolidores y que los reparos en las mismas estuvieran a la orden del día. Las ermitas que disponía de un pequeño crucero o algunos presbiterios se cubrían con cúpulas con o sin linterna sobre pechinas, como sucede en San Antón o San José.

En cuanto a la decoración de la arquitectura, la sobriedad que preside las fachadas con esos pequeños nichos y los escudos en piedra, se traslada al interior donde los muros lisos son predominantes con policromía en las cornisas y pilastras. Aunque algunos techos y paredes se revisten de estucos con motivos vegetales también pintados e incluso en ocasiones hay pequeños frescos o lienzos enmarcados con yeserías, como es el caso de la ermita de San José.

El ornato interior más importante, sobre todo en el presbiterio, es el retablo del titular. Hoy día no se conserva completo ninguno de los retablos de estos altares mayores, ni siquiera en las ermitas que todavía subsisten, ya que los retablos que lucen estos templos son obras muy recientes que se colocaron allí tras los reparos llevados a cabo en las mismas durante el siglo pasado. Aunque si que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Murcia parte de las tablas pintadas que formaron el retablo del altar mayor de la ermita de Santiago.

Pero esta carencia de ejemplos bien conservados de la retablistica en las ermitas murcianas no es óbice para que se valoren dichas piezas, ya que las descripciones de siglos anteriores así como los contratos para su realización y su dorado dan muestras de su valor artístico y de la categoría de los artífices. De hecho, las noticias sobre la construcción de estas obras son de las más numerosas entre las conservadas de estos centros devocionales y dentro las descripciones de viajeros y estudiosos de siglos pasados los retablos eran descritos como una de los valores principales de los templos.

Gracias a esto se puede asegurar que los grandes retablistas y escultores del momento no menospreciaron estos santuarios, y así artistas consagrados como Juan de Vitoria, Ginés Escobar, Andrés de Llanos, la familia Caro o Francisco Salzillo, van a intervenir en la realización de los retablos de Santiago, San Antón o San Ginés de la Jara entre otros.

La mayoría de las obras de pintura y escultura se destinan al retablo mayor y representan al santo titular. El resto de la ermita también suele estar adornada con otras advocaciones en los nichos, capillas y altares laterales y asimismo en las pequeñas sacristías. Estas obras recogen un amplio abanico de devociones que tienen que ver o no con el titular, siendo una temática muy rica tanto en pintura como en escultura, y para ello se recurre de nuevo a grandes artistas como los escultores Nicolás Salzillo, Nicolás de Bussy o Francisco Salzillo y pintores de la escuela de Juan de Juanes, Villacis o Pablo Sistori. Aunque también hay multitud de obras de artistas desconocidos o un arte popular.

La mayor adquisición de obras pictóricas y escultóricas se va a dar principalmente en los siglos XVII y XVIII, o sea en coincidencia con la promoción devocional de la Contrarreforma y con el apogeo barroco de la ciudad.

En cuanto al ajuar suntuario, es difícil conocer las piezas que lo componían, así

como los artistas que lo llevaron a cabo, ya que la destrucción de los templos y la pérdida de su ajuar han sido casi completas, conservándose una mínima parte del ajuar suntuario como es el caso del cáliz de plata con el escudo de la Ciudad en la ermita del Pilar, las coronas y rostrillos de la Virgen de la Arrixaca y el Niño, las coronas y una sierra de madera de la talla San José y el Niño, de la ermita de San José, unas lámparas de plata

que se hallaban en la ermita de San Sebastián y también algunos inventarios de bienes de algunas ermitas.

A pesar de no conservar piezas de platería y textil, se sabe con certeza que existieron y también que en ocasiones resultaban escasas, ya que es una nota común entre todas las ermitas las peticiones de ajuar litúrgico a ambos Cabildos como responsables que eran del mantenimiento de estos edificios.



EVASIÓN I EXILI INTERIOR EN L'OBRA DE JOAN MIRÓ,
1939-1945

Jaume Reus Morro
Fundació Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca

OBJETIVOS

El ámbito cronológico de esta investigación abarca de 1939 a 1945, esto es, entre la finalización de dos conflictos bélicos: la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Se trata del período de mayor tensión vital y emocional para el artista y su familia, y supone la etapa más angustiante y trágica que le tocó superar.

Esta investigación empieza con su traslado de París a Varengeville-sur-mer, en la costa normanda francesa, donde alquilan una casa, el mes de agosto de 1939, y finaliza el año 1945, que es cuando realiza un conjunto de grandes telas, algunas de las cuales, había proyectado a lo largo de años anteriores. También es la fecha a partir de la cual Miró quiso expresar su compromiso con la libertad y el renovado aliento con el que se quería proyectar hacia un nuevo horizonte creativo, a través de la exhibición de su obra en París y Nueva York, los dos grandes centros mundiales del arte. Entre los meses de junio de 1940 y octubre de 1942, vivirá en la calle Minyones n. 11, entresuelo primera, domicilio de la familia de su esposa en Palma, y posteriormente se trasladará a Barcelona, al domicilio paterno del Passatge del Crèdit n. 4.

En esta peculiar coyuntura histórica, nos interesó centrar nuestra inves-

tigación, básicamente, en dos aspectos complementarios: la producción artística y el proceso autoreflexivo, del cual dejó constancia a través de cuadernos de anotaciones y de la correspondencia.

Respecto al estudio de la obra plástica, nos propusimos estudiar diversos aspectos y circunstancias:

- En primer lugar, el abandono de la práctica de la pintura al óleo sobre tela. Las causas las podríamos encontrar en una crisis en la propia trayectoria artística y en la escasez de medios materiales en un periodo de posguerra. Miró manifestará en varias ocasiones tanto en la correspondencia como especialmente en los cuadernos de anotaciones de estos años, la necesidad de superar las limitaciones que implica este soporte. En este sentido, se verá atraído por los nuevos registros que le permitía el papel, así como por otras técnicas como la litografía, la cerámica o la escultura. Desde finales de los años veinte y a lo largo de los años treinta, Miró ya había planteado la idea de asesinar la pintura a través de los *collages*, las construcciones, etc., así como con el uso de materiales sórdidos. La clave interpretativa de aquel momento era la rebelión contra un estado de la mente y de las técnicas de la pintura tradicionales, y también de una negación de las propias facultades y facilidades del oficio de pintor. De este reto de antipin-

tura, paradójicamente, saldrá beneficiada su propia pintura, y de esta forma asistiremos a su asesinato desde dentro de sí misma. A esta época de revisión la situamos entre 1940 y 1944.

- En segundo lugar, nos interesó investigar las estrechas relaciones y conexiones que intuíamos entre la obra de este período, y que prácticamente nos permiten ver una especie de ciclo diferenciado. Los niveles en que se concretan son a través del tema, la iconografía, la expresión formal o ciertos aspectos contextuales. Si seguimos la particular dicotomía miro-niana en relación con la tierra y el cielo, nos encontramos ante obras que nos siguen interrogando, tal y como lo hacían las de finales de los años treinta, respecto a los acontecimientos irracionales y trágicos que se sucedían, es el caso, por ejemplo, de la *Sèrie Barcelona*. Sin embargo, el grueso de la producción de estos años se verá orientada hacia un sentido evasivo y será recorrida por un aire musical. Es la necesidad de buscar en el propio silencio interior, y la serie de las *Constelaciones*, son el paradigma. La temática se circunscribe más que nunca a la mujer, el pájaro, las estrellas y los astros.

- En tercer lugar, queríamos estudiar, dentro de los aspectos formales, las características de la intensificación de la investigación del signo, así como en un nuevo grafismo gestual derivado del uso de la tinta china primero y de la tinta litográfica después. Las definiciones filiformes y mayoritariamente cerradas y detallistas, darán paso a un nuevo tipo de configuración caracterizada por la mancha del pincel. En cualquier caso, siempre estarán dotadas de una intensidad de esencia primitiva y oriental, tanto en la expresión como en el concepto.

- Por lo que se refiere a la producción del período, hemos destacado con una especial significación dos series: *Constelaciones* (1940-41) y la *Sèrie Barcelona* (1941-1944). La primera está formada por veintitrés piezas realizadas en técnica

mixta sobre papel. La segunda consta de cincuenta litografías, de las cuales se hizo un tiraje de cinco ejemplares y dos pruebas de artista. Ambas series suponen conjuntos autónomos y perfectamente cerrados. A pesar de ello, un estudio en detalle de cada una de las piezas, nos puede ayudar a desvelar múltiples niveles de conexiones entre ellas y respecto a la producción mironiana anterior y posterior, concretamente en lo que se refiere al soporte, la experimentación técnica, la codificación lingüística y otros aspectos compositivos, formales e iconográficos.

- Por lo que respecta al resto de las series, cronológicamente, el primer conjunto de obras lleva por título *El vuelo del pájaro sobre la llanura* (1939), seguido de las series *Varengville I* y *Varengville II* (1939). De los años 1942-1943 hay una prolífica producción de obras sobre papel con técnicas de acuarelas, *gouache*, pasteles y óleos, donde aparece el Miró más suelto y las primeras incursiones en la expresión gestual, fundamental en su trayectoria de madurez. Finalmente, de los años 1944-45 se han analizado un numeroso conjunto de telas, algunas de las cuales había proyectado y esbozado hacia unos años, como por ejemplo: *La corrida de toros*, *Bailarina escuchando tocar el órgano en una catedral gótica* o *Mujeres escuchando música*.

Como complemento fundamental a esta línea de investigación de la obra plástica, nos propusimos analizar el proceso autoreflexivo desarrollado de forma paralela, centrado en tres conjuntos de fuentes documentales:

1. Doce cuadernos en los cuales encontramos un voluminoso conjunto de anotaciones respecto a la propia trayectoria vital y profesional, proyectos, así como otros aspectos técnicos y referencias literarias. Todos los cuadernos pertenecen a los fondos de la Fundació Joan Miró de Barcelona. También se han estudiado otras anotaciones y estudios de composición realizados en páginas sueltas, sin formar parte de ningún cuaderno.

2. La biblioteca personal del artista. De los aspectos más peculiares de este legado de anotaciones caben destacar las referencias literarias que se mencionan, bien sean autores, obras o ediciones. Es por ello que también se ha planteado realizar un estudio comparativo con el fondo anterior a 1945 de su biblioteca. La mayoría de los libros, unos mil setecientos, se encuentran en la biblioteca de la casa de Miró en Son Armadans, Palma, mientras que unos trescientos están depositados en la biblioteca de la Fundació Pilar i Joan Miró. También se ha señalado una donación que hizo el propio artista a la biblioteca de la Fundació Joan Miró de Barcelona, aunque se trata de un fondo bibliográfico de catálogos y libros que no afectan a nuestro marco cronológico. De los aproximadamente cuatrocientos cincuenta volúmenes separados, la mayoría corresponden a poesía surrealista francesa, u otros con alguna afinidad conceptual con ella. En muchos casos se trata de primeras ediciones aparecidas en los años veinte y treinta.

3. Una de las principales fuentes de información tenidas en cuenta ha sido la correspondencia de Miró con un significativo conjunto de intelectuales, amigos y otros artistas, durante los años 1939-1945. El listado de nombres, por orden alfabético es el siguiente: Marie Cuttoli, Paolo Duarte, Valentine Dundensing, J.V. Foix, Nina Kandinsky, Pierre Loeb, Pierre Matisse, Pablo Picasso, Henri Rebeyrol, Enric Cristòfol Ricart, Josep Lluís Sert i Monxa Sert, James Johnson Sweeney y Christian e Yvonne Zervos.

En las cartas podemos apreciar todo tipo de comentarios, de los simplemente afectuosos a los que combinan cuestiones económicas con referencias a las obras en proceso de realización -especialmente con el galerista Pierre Matisse- o a los de tono más íntimo. En cualquier caso, se trata de un material documental que hasta ahora sólo se había utilizado de forma muy fragmentada. Quiero

destacar, de manera especial, el legado consultado en The Pierpont Morgan Library de Nueva York, que pertenecía a la antigua Pierre Matisse Foundation. Se trata, mayoritariamente, de las cartas enviadas por Miró a su galerista que se convirtió, durante los años más duros de la posguerra, en su único interlocutor. La reconstrucción del camino de vuelta, esto es, las cartas de P. Matisse a Miró, suponemos que están en posesión de la familia y de la Successió Miró, y no nos ha sido posible su consulta.

En el capítulo dedicado al estado de la cuestión, se creyó conveniente la diferenciación de la bibliografía en dos secciones. En la primera nos referimos a las publicaciones donde hay transcripciones o traducciones de textos de anotaciones, declaraciones, entrevistas y correspondencia del período 1939-1945, o que hiciera referencia a estos años. La segunda sección se refiere a los libros y sobretodo a los artículos que se han centrado en el análisis específico del período mencionado, a pesar de que también se ha comentado la bibliografía de carácter general sobre Miró, pero que dedicara un apartado significativo a estos años.

En el ámbito internacional, nunca se ha detenido el flujo de opiniones, análisis e investigaciones -especialmente en Francia y los Estados Unidos-, que han puesto de manifiesto la significación esencial del artista dentro del discurso de las vanguardias históricas y, en general, dentro del arte del siglo XX. La trayectoria de Miró, mayoritariamente, se ha contemplado en relación al punto álgido del movimiento surrealista, es decir, a partir de 1924. El período objeto de nuestra investigación ha merecido cuantitativa y cualitativamente menos atención y rigor en su estudio -la serie *Constellations* puede ser la inevitable excepción-. Este constante seguimiento bibliográfico internacional, contrasta con el escaso que se le realizó en el caso del Estado español.

CONCLUSIONES

El periodo que hemos analizado supone uno de los mejores ejemplos de la superación de Miró ante situaciones adversas, precarias o difíciles. A pesar del carácter trágico y pesimista, o de los momentos puntuales de desesperanza, el artista nunca perdió la confianza en el futuro. El espíritu de sacrificio y la perseverancia con las que consideraba que el artista tenía que afrontar la vida y la obra, fueron factores que lo mantuvieron visionario de un futuro mejor. La obra realizada entre el 1939 y el 1945 es uno de los ejemplos más interesantes de como las características evasivas, del absurdo o tocadas por su particular *humour* grotesco, suponen un contrapeso al cargado ambiente que le rodea.

Se trata de una obra marcada por la naturaleza, la música y la poesía, en la cual, la dimensión espiritual, que siempre fue importante en su trayectoria, alcanza una significación más profunda. La nocturnidad, que en buena parte de la década de los años treinta era amenazante, se convierte en cómplice y consuela su espíritu. La sensación de clandestinidad y la absoluta disciplina en el trabajo diario, son otras circunstancias que marcan el recorrido por la obra del periodo.

La utilización de la correspondencia, básicamente con el galerista Pierre Matisse, nos ha acercado al artista y nos ha permitido concretar sus inquietudes más cotidianas o las precariedades económicas que sufrió. Los cuadernos de anotaciones, nos dan una extensa información para conocer proyectos que quedaron en potencia, el interés por los materiales, los procedimientos técnicos etc. Además, hay una recapitulación sobre la obra anterior, así como un reaprovechamiento de ciertos aspectos iconográficos y formales que actualizó al lenguaje de los años cuarenta. También ofrecen datos valiosos respecto a la situación psicológica del artista, que se han completado con las referencias literarias y la atención por la biblioteca personal.

SERIES DE 1939

De la serie *El vuelo del pájaro sobre la llanura*, que consta de cinco telas con sus correspondientes esbozos nos interesa destacar, básicamente, dos aspectos:

1. En primer lugar, el hecho de significar un punto de inflexión definitivo dentro de la trayectoria de Miró, en relación a la situación de angustia dentro de un espacio dramático que habían marcado las *Pinturas salvajes* de 1934-1938 y las obras del denominado *Realismo trágico* de 1938-1939. En estos dos conjuntos de obras de los años treinta, el modelado y el claroscuro inciden en el tono dramático y lleno de erotismo, que desde 1935, llenará de monstruos sus pinturas. La serie de cuatro retratos del 1938, son los que marcaran el nuevo camino del estilo de madurez del artista, basado en el uso de un reducido número de colores puros y planos, y de una simplificación formal que tiende hacia el signo. Esta dirección, sin embargo, tiene momentos de marcha atrás a través de obras marcadas por un tono expresionista y dramático. *Mujer sentada I* y *Mujer sentada II* son ejemplos evidentes de los estilos sintetizado y salvaje, respectivamente.

2. En segundo lugar, *El vuelo del pájaro sobre la llanura* obedece a una mayor síntesis formal e iconográfica, y es fruto de otro estado anímico. El binomio mujer-pájaro es el protagonista, inserto en un paisaje dirigido hacia el cielo y no hacia la tierra. Uno de los nuevos planteamientos del artista será la utilización de figuras que flotan en un espacio indefinido del ámbito celeste. Se trata del paso de la dimensión de lo terrestre, que había caracterizado gran parte de la producción de los años treinta, a la de lo celeste, que se convertirá en la protagonista a partir de ahora. De esta manera, tanto la pareja protagonista como su nuevo marco de referencia, se convertirán en una de las características más destacadas de la producción del periodo que hemos estudiado.

Las series *Varengeville I* y *Varengeville II*, realizadas entre los meses de agosto y el diciembre de 1940, profundizan en la dirección evasiva y más lírica de Miró. El artista se recluye en una especie de exilio interior y comienza a realizar una selección iconográfica que confirma su voluntad de mirar hacia el mundo de la noche y de los deseos. También, de plantear el hecho plástico en términos de orden y de armonía que no son sino el deseo de luchar contra la fractura que implica la guerra en todos los sentidos.

Las cinco telas de reducidas dimensiones que constituyen el primer grupo de la serie *Varengeville*, giran en torno a la mujer en la nocturnidad. Sus personajes son de una gran depuración en la línea, y contrasta el abundante uso del color negro de sus cuerpos con los fondos de rojo frambuesa de las composiciones.

Las obras de la serie *Varengeville II* están unificadas mediante la utilización de la arpillera. Las cinco primeras piezas de la serie son de menores dimensiones y formalmente están más cerca de la serie anterior. Sin embargo, las cuatro últimas piezas, realizadas el mes de diciembre de 1939, anuncian claramente la gran serie posterior *Constelaciones*. Son obras caracterizadas por el sentido narrativo, enfatizado a través de los títulos, y la profusión iconográfica. A pesar de la reducción en el número de colores, el conjunto de la obra da la impresión de gran cromatismo, y la estructura de la composición está perfectamente equilibrada y bien trazada a causa del efecto de red que se convertirá en una estructura fundamental de la obra posterior. El mismo Clement Greenberg manifestó su entusiasmo ante estas obras que considerara uno de los puntos más álgidos del arte de todos los tiempos.

LA SERIE CONSTELLATIONS

Los principales aspectos que hemos analizado de la serie *Constelaciones* son tres: el contextual, los nuevos aspectos del

lenguaje formal e ideográfico que conforman su idiolecto de signos, y la música.

1. En cuanto a los aspectos contextuales, la serie, constituye el paradigma de la obra que le sirvió de refugio y de evasión ante la tensión bélica, de la defensa de los valores puros del espíritu y de la máxima libertad del creador. Miró considera que cualquier tipo de hallazgo plástico no tiene demasiada importancia si no va ligado a hechos vividos y a verdades humanas que la hacen tomar parte de las convulsiones sociales y la vinculan a la necesidad de liberación individual y colectiva. La angustia existencial y la precariedad de medios para trabajar se juntan, a pesar que no consiguen transformarse en la peor de las desgracias que temía el artista: la de no poder trabajar.

Nos ha interesado poner de manifiesto como en su obra se establece un diálogo constante con el contexto, que obedece a su pensamiento y a su ideología como hombre y como artista, que expresó a través de varias entrevistas. Así, vemos como Miró reclama ideas y conceptos como la autodisciplina del trabajo como terapia vital, la libertad absoluta del creador, el anonimato y lo colectivo, y también confiesa el particular carácter trágico y pesimista que le condiciona.

A pesar de tener que vivir en una situación tan precaria, fue el propio Miró que señaló a Jacques Dupin que cuando más fastidiado estaba, mejor trabajaba.

2. En lo que se refiere al idiolecto de signos, la serie *Constelaciones* supone un momento definitivo en la consolidación de una parte substancial de su vocabulario, de manera especial, de una sintaxis que estructura el repertorio de signos que va destilando, y que establece todas las posibilidades de su combinatoria. En nuestro estudio, nos ha interesado relacionar los análisis formales e iconográficos de cada una de las veintitrés constelaciones, con la investigación y la experimentación que realiza el artista de manera paralela con los dibujos pre-

paratorios. De estos dibujos hemos diferenciado ocho grupos en función de aspectos iconográficos y formales.

Asistimos a un proceso de simplificación y de síntesis que se concreta en tres líneas fundamentales: la ausencia de modelado y de claroscuro permite un movimiento en profundidad sin límites, al mismo tiempo que un mayor impacto visual; la reducción del número de formas y de colores; y, finalmente, una simplificación de los personajes, que los dota de una mayor vida imaginaria (Taillandier 1959). Miró establece unos estrechos vínculos entre primitivismo y esencialidad. El artista utiliza determinados recursos visuales de la pintura prehistórica como la superposición, la transparencia o la estratigrafía, que agrupa en diversas capas, sucesivas representaciones o simples incisiones que llegan a conformar un laberinto gráfico.

La reducción del número de colores se compensa con la maestría en su ubicación y el uso de la característica parcelación de los espacios de intersección de los motivos, que cambian de color. El artista consigue un perpetuo sistema de resonancias cromáticas y táctiles, que provoca que la mirada se mantenga activa y sin ningún lugar donde poder descansar. La ausencia de detalles que particularicen los personajes, permite al artista conseguir una mayor riqueza en la vida imaginaria. En varias anotaciones del momento, Miró se refiere a las pinturas prehistóricas de *Las Batuecas* (Salamanca), que pudo ver en el primer tomo de la *Historia de España*, a cargo de Lluís Pericot, publicada el año 1934. La identificación y posterior consulta de este libro, nos ha permitido precisar nuestro comentario sobre los aspectos concretos que de él le interesaron.

Otro de los aspectos fundamentales que permiten unificar las dos series de Varengeville y de las Constelaciones es el tratamiento de los fondos. Miró arriesga en la experimentación de texturas y

efectos visuales en las superficies tanto de las telas como del papel.

3. En el camino hacia la evasión y el exilio interior, la música, en palabras del propio artista, asume una importancia fundamental, de similares proporciones a la que la poesía había tenido en los años veinte. Sin embargo, esta afirmación parece exagerada, y nos inclinamos a creer que Miró no consigue la misma intensidad y empatía que había conseguido con la poesía. Ni los conocimientos ni la afición fueron tan profundos, y las relaciones más estrechas que buscaba Miró fueron con la arquitectura de la música de Bach o con la naturalidad y la fluidez de la música de Mozart. Es posible que cuando Miró vuelve a España, a causa de la imposibilidad de leer la poesía preferida, buscarse en la música una gimnasia para mantener en forma el espíritu. La traducción de la música a formas sobre un papel que, literalmente, ensaya en alguna ocasión le pareció, a él mismo, fallida. Detrás de todo ello había la admiración por la figura de Kandinsky, que identificaba los conceptos de espíritu y sonido, y juntaba valores espirituales y cromáticos. También Miró quedó impresionado al saber que el artista ruso pintaba escuchando música. La causa es que Miró siempre hacía pasar la inspiración poética o musical por el filtro de las condiciones de la plástica, que es la que, en última instancia, se impone. En cualquier caso, podemos ver que ciertas puntuaciones y segmentos que Miró utiliza abundantemente en algunas piezas de la serie *Constelaciones* y en otras de este período, tienen que ver con una evocación de sentido musical.

A pesar de este sentido musical y poético que la dotan de una presencia armoniosa y equilibrada, una lectura atenta de las piezas de la serie, nos permite entrever como Miró no abandona del todo la tensión deformadora de los cuerpos y de las figuras que enriquecen su particular repertorio teratológico.

LA OBRA SOBRE PAPEL DE LOS AÑOS 1942 Y 1943

La numerosa producción de obras sobre papel durante este par de años sirve a Miró para huir de la estricta precisión y cálculo de la serie anterior, y para orientarse hacia una mayor capacidad de síntesis, en definitiva hacia una obra más directa y enérgica. Hay que destacar el interés por los tratamientos de los fondos, especialmente ricos y complejos, con maculaduras, fregados, incisiones, nebulosas difuminadas, vaporosidades etc. y la amplitud de registros que consigue a través del uso del pastel, el *gouache*, la acuarela, el óleo o la tinta china.

En lo que respecta a la iconografía, no hay cambios significativos, y la mujer o el personaje son los temas por excelencia, acompañados de los pájaros, el sol, la luna o las estrellas, así como de elementos de enriquecimiento poético y musical. Los títulos son sencillos y repetitivos, sin el sentido narrativo de la serie anterior. Los aspectos formales son los de mayor interés, y a menudo son investigados por el artista en los esbozos o en los estudios de composición. Aparecen personajes realizados de un solo trazo o con una sola línea continua realizada sin levantar la mano del papel, y cada vez con mayor frecuencia, las definiciones nodales y filiformes que enrosacan la línea, el uso de la tinta china que derivará en las manchas, así como la expresión más gestual. En numerosas obras aún conviven las anteriores definiciones de unas líneas regulares y orgánicas, propias de la serie *Constelaciones*, con las que hemos descrito, que acabarán imponiéndose en los próximos años.

El retorno a Barcelona a finales de 1942, será un incentivo que le permitirá explorar nuevas posibilidades en la escultura, la cerámica o la litografía, a partir de 1943, a iniciará la colaboración con Josep Llorens Artigas. Miró buscaba otras formas de expresión que pudieran repercutir, posteriormente, en el enriquecimiento de

la pintura. Solo realizará tres telas, dos el año 1942 y una el año 1943.

Tal y como declaró a James J. Sweeney en 1948, su método de trabajo a su regreso a Barcelona seguía tres pasos: las sugerencias de la materia; el control y la organización de las formas; y finalmente, el enriquecimiento de la composición.

LA SÈRIE BARCELONA

Hay que considerarla de una especial trascendencia porque en ella, Miró acaba de exorcizar los monstruos de la guerra civil y es el último grito de angustia debido al trauma de la guerra y el clima de tensión ocasionado con el ascenso de los fascismos. A lo largo de las cincuenta litografías, Miró tiene espacio para introducir los hallazgos experimentados en las obras sobre papel de principios de los años cuarenta. Nos referimos tanto al tratamiento de los fondos como, especialmente, a la línea y el gesto.

Hemos considerado oportuno realizar un cambio en la fecha de inicio de la serie, debido a la documentación que hemos manejado. De 1939 no hemos encontrado ningún dato o testimonio concreto que lo demuestre, a pesar de ser un tópico dentro de la bibliografía mironiana. En cambio, creemos que fue primero en Palma y después en Montroig, el verano de 1941, cuando el artista dibujó los papeles reporte que utilizará para realizar las litografías.

En los fondos de la Fundació Joan Miró de Barcelona se conservan los papeles litográficos o *report* y de calco, que el artista utilizó para dibujar cada una de las cincuenta piezas. Este material, así como las pruebas de estado y de ensayo, nos proporcionan una abundante y particular información de su proceso de creación. Es por ello, que hemos distinguido cuatro tipos diferentes de papel, que identificamos por la marca.

Hemos resaltado dos aspectos esenciales. En primer lugar la cuestión técnica y procedimental, que nos permite

comprobar el grado de capacidad de diálogo con los materiales que Miró puede llegar a establecer. En general, hay una amplia gama de fondos texturados mediante el fregado con papel de vidrio, cartones u objetos metálicos, que se complementan con las gradaciones en las intensidades de impresión, los punteados, las huellas de dedos o las nebulosas difuminadas que el artista introdujo en el momento del tiraje.

En segundo lugar, hemos constatado la significación de la serie como punto de confluencia de la iconografía consolidada anteriormente por el artista, al mismo tiempo que su renovación. Una renovación que acentúa los aspectos más gestuales, de experimentación con la mancha y con la tinta litográfica aplicada con pincel, paralelamente a las definiciones más sintéticas, nodales y filiformes de los motivos. Es por ello que hemos creído pertinente analizar el conjunto de litografías a partir de cuatro grupos, en función de parámetros formales, iconográficos y de proceso de ejecución:

- 1- Personajes aislados y fondos limpios
- 2- Profusión iconográfica y atmósfera texturada
- 3- Configuraciones nodales
- 4- La importancia del gesto.

EL RETORNO A LA PINTURA SOBRE TELA A PARTIR DE 1944 Y 1945

A partir del año 1944, Miró decidió, de manera muy convencida, volver a utilizar la técnica del óleo sobre tela, y se lanzó a un ritmo de trabajo frenético, lo cual redundó en la numerosa producción. Las obras de los años 1944 y 1945 no presentan cambios substanciales respecto los anteriores, y se caracterizan por la continuidad, especialmente en lo que respecta a la iconografía y, en menor medida, en los aspectos formales. La investigación de las superficies, ahora sobre tela, vuelve a ser una de las principales preocupaciones. Si la producción de 1945 se basa en telas

estandarizadas y con bastidor, la de 1944 es más heterogénea, con un conjunto de telas irregulares, tramas gruesas o de saco y, a menudo, con los bordes deshechos.

Hemos establecido una caracterización de cinco principales grupos de obras, que no son compartimentos estancos, sino conjuntos con múltiples conexiones. A partir del tratamiento formal de los motivos y de las características específicas de la línea, que es donde apreciamos mejor la mutación del lenguaje mironiano, hemos diferenciado los siguientes grupos:

- 1- Lineal
- 2- Trazo grueso
- 3- Mixto: lineal-trazo grueso
- 4- Nodal-filiforme
- 5- Gestual

Nos ha interesado analizar, también, el proyecto de creación del Arxiu Gomis-Prats, a partir del mes de mayo de 1944, con su interés en documentar las obras, los procesos de realización, los talleres y los lugares de especial significación para Miró. Su creación obedece a varias causas: el reencuentro con dos de los amigos más próximos: Joan Prats y Joaquim Gomis, la decisión del artista de coger las riendas de la comercialización de su obra, el interés en poseer material gráfico para una mayor difusión en revistas o catálogos y, si fuera necesario, para hacer frente a casos de posible falsificación.

NUEVOS RETOS Y ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN Y DE COMERCIALIZACIÓN DE LA OBRA

El 1944, a los cincuenta y un años, Miró se muestra convencido de la necesidad de asumir un nuevo y mejor estatus vital y profesional. La iniciativa lo llevará a asumir una actitud firme y desafiante con el galerista Pierre Matisse y el antiguo galerista Pierre Loeb. El resultado será la definitiva separación de P. Loeb, y la negociación de un nuevo contrato más ventajoso con P. Matisse, firmado el mes de julio de 1946. P. Ma-

tisse, incluso le comparará la que denominan *oeuvre de guerre*, es decir, toda la producción realizada entre 1942 y 1946.

La estrategia de Miró, asesorado por Joan Prats, también pasaba por exhibir la obra de los últimos años en Nueva York y París, a través de dos ambiciosas exposiciones al margen de las galerías. Miró quiso realizar una gran exposición en The Museum of Modern Art de Nueva York, para reafirmar su prestigio en los Estados Unidos, después de la exposición antológica, organizada por James Johnson Sweeney, que le había dedicado esta institución a finales del año 1941. A pesar de que su obra había llegado puntualmente al público americano a través de la galería de Pierre Matisse, la producción que quería exhibir era inédita y estaba dispuesto a dar un golpe de efecto. Estaba formada por la serie *Constellations*, la *Sèrie Barcelona* y siete piezas de cerámica, que su amigo Paulo Duarte, siguiendo precisas instrucciones del artista, se encargó de negociar, sin éxito, con el MoMA. La exposición de esta producción se realizará en la galería de P. Matisse a principios de 1945, y supuso un importante hito en el panorama artístico neoyorquino.

En el caso de la exposición en París, desde 1945, el artista volvió a ponerse en contacto con viejos amigos de la capital francesa, especialmente con Christian e Yvonne Zervos, ante la posibilidad de realizar una ambiciosa exposición

iniciativa de Pierre Rebeyrol y Henri Laugier. Este proyecto finalmente no se llevó a término, y sólo en el año 1948 la *Galerie Maeght*, que a partir de esta fecha compartiría la representación de la obra del artista con P. Matisse, se encargó de organizar una exposición de parte de la *oeuvre de guerre*.

A pesar de que sus propósitos no se llevaron a término tal y como los había previsto, Miró consiguió transmitir la violencia y el sentido de total libertad que clamaban las obras en contra de las dictaduras. Más allá de hechos estéticos, tenían que leerse como hechos humanos, algo que será de gran influencia en la escena europea y norteamericana de la segunda mitad de los años cuarenta y la década de los cincuenta.

El período de la trayectoria vital y profesional objeto de nuestra investigación, está marcado por inflexiones significativas, pero también por continuidades. El artista, inmerso en el más estricto anonimato, fue capaz de superar la opresión de un ambiente hostil gracias a una severa autodisciplina en el trabajo, una recapacitación sobre el propio lenguaje artístico y un inédito proceso de auto reflexión escrito.

En este particular exilio interior, el tema de la evasión ha sido el hilo conductor principal, pero no el único, que nos sitúa ante uno de los momentos más intensos y creativos de la obra de Miró.



LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO EN LA EDUCACIÓN
NO FORMAL. UN ESTUDIO DE CASO SOBRE LOS
MATERIALES CURRICULARES DE LOS GABINETES
PEDAGÓGICOS DE BELLAS ARTES

Lidia Rico Cano
Universidad de Málaga

Presentamos la tesis doctoral en curso que se está realizando en el seno del Departamento de Historia del Arte de Málaga, con vinculaciones con el Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales de la Facultad de Ciencias de Educación de la Universidad de Sevilla, dirigida por la doctora Rosa María Ávila Ruiz (Universidad de Sevilla) y el doctor Rafael Sánchez-La-fuente Gémar (Universidad de Málaga).

Con este estudio queremos adentrarnos en un ámbito en el que creemos que en la actualidad apenas existen análisis rigurosos de su situación, características y problemas: *La difusión del Patrimonio a través de la Educación*. Dicho ámbito se relaciona con diversas líneas de investigación proveniente de diversas disciplinas. La primera es la investigación del Patrimonio desde las diferentes disciplinas que engloban las manifestaciones patrimoniales y que han abordado normalmente estos estudios de forma independiente, faltando en la mayoría de los casos estudios que hayan presentado una visión integral de los fenómenos patrimoniales. La Histo-

ria, la Arqueología, la Historia del Arte, la Etnología y otras disciplinas pertenecientes a las Ciencias Sociales han realizado trabajos parciales desde sus diversos ámbitos. La difusión del Patrimonio, además, ha sido un tema que no ha sido abordado con verdadero interés hasta hace apenas unas décadas. La destrucción y abandono de nuestro Patrimonio han despertado algunas alarmas y tras diversos análisis de la situación, muchos investigadores han encontrado en la difusión el arma necesaria para combatir los acuciantes problemas que sufren manifestaciones patrimoniales de todo tipo. Las pocas investigaciones que han abordado el tema de la difusión lo han hecho desde ámbitos más relacionados con el turismo y la interpretación del Patrimonio como recurso económico y cultural o incluso desde el tema legislativo, recibiendo en los últimos años ciertos impulsos que han sacado a la luz trabajos de gran interés¹. Sin embargo la difusión desde su relación con la educación, ha sido un asunto apenas tratado, a excepción de algún trabajo muy puntual².

¹ Un ejemplo de ello los estudios realizados por María Morente en la Universidad de Málaga que parten de un concepto abierto y amplio del Patrimonio ya analizado en su tesis doctoral: MORENTE DEL MONTE, M. (1996): *El patrimonio cultural. Una propuesta alternativa al concepto actual de patrimonio artístico. Aplicación al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga*, Col. Microfichas, Universidad de Málaga.

² Algunas aportaciones en este sentido las podemos encontrar en algunos de los artículos que contiene el Cuaderno del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico dedicado a la Difusión del Patrimonio Histórico: AA.VV. (2000): *Difusión del Patrimonio Histórico*, Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla.

La otra línea de investigación relacionada con la difusión del Patrimonio desde la Educación ha sido precisamente la relacionada con las Ciencias de la Educación. Los estudios realizados han abordado casi siempre el tema del Patrimonio dentro del sistema educativo, exceptuando los trabajos que han atendido sobre todo la labor de los museos en este sentido, aunque se ha comenzado a despertar cierto interés en la labor difusora en otros ámbitos³. Se ha partido sobre todo desde el campo de la Didáctica de las Ciencias Sociales, en particular desde la recientemente aparecida Didáctica del Patrimonio. Si el ámbito más general de la Didáctica de las Ciencias Sociales tiene una historia muy reciente, el caso particular de la Didáctica del Patrimonio tiene un recorrido aún más breve. La mayoría de los estudios realizados dentro del contexto del sistema educativo han sido en el ámbito de las concepciones de los profesores sobre la didáctica de las disciplinas relacionadas con el Patrimonio⁴.

Sin embargo, la mayor parte de las actividades difusoras que se han realizado en nuestro país han sido promovidas fuera de la escuela pero dirigidas al sector escolar. Esto nos indica dos cosas: la primera es que, el sistema escolar no ha querido o no ha sido capaz de llevar a cabo una misión que él mismo se había atribuido (a través la legislación educativa, el currículum oficial y los programas educativos) presentando la difusión patrimonial una situación muy irregular, razón por la que ha surgido una línea

de investigación muy reciente en el campo de las didácticas específicas. Esta situación ha sido reflejada perfectamente a través de los materiales curriculares, como instrumentos de esta difusión a través de la educación, tal y como han demostrado algunos recientes estudios⁵. Así, a pesar de las buenas intenciones, la labor difusora en la *educación formal*, tal y como reflejan los libros de texto, ha sido hasta ahora anecdótica y puntual.

La segunda es que la difusión del Patrimonio en el público infantil y juvenil ha sido siempre muy valorada. Estamos de acuerdo en que se trata de una labor de gran importancia, que desde nuestro punto de vista, constituyen una verdadera inversión de futuro. Con esto queremos decir que si pretendemos que nuestro Patrimonio sea protegido y perdure para generaciones futuras, debemos inculcar el aprecio a nuestra herencia histórica y cultural desde la niñez, porque sólo a través de una asimilación paulatina y progresiva, que reestructure a fondo los esquemas que conforman el saber de un individuo, podemos llegar a esa identificación del individuo con su Patrimonio. Todo esto lo decimos sin querer menospreciar el papel de difusión patrimonial dirigida a la población adulta en sus diversos sectores (ciudadano medio, público experto, turistas, tercera edad, etc.) que sigue siendo hoy en día una asignatura pendiente.

En respuesta a la escasa atención real que se le ha dado al Patrimonio en la escuela, ha sido el ámbito de la *educación no*

³ Destacamos en este sentido trabajos recientes como los de CALAF MASACHS, R. (2003): *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*, Ediciones Trea, Gijón (Asturias), y PASTOR HOMES, M.I. (2004): *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*, Ariel Patrimonio, Barcelona.

⁴ Destacamos por la influencia en nuestro estudio los trabajos de PORLÁN, R. y RIVERO A. (1998): *El conocimiento de los profesores*, Díada, Sevilla, ÁVILA RUÍZ, R.M. (1998): *Aportaciones al conocimiento profesional sobre la enseñanza y el aprendizaje de la Historia del Arte*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, y el de CUENCA LÓPEZ, J.M. (2002): *El Patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales. Análisis de las concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Huelva.

⁵ CUENCA LÓPEZ, J.M. (2002): *op. cit.*, p. 319-370 y RICO CANO, L. y ÁVILA RUÍZ, R.M. (2003): "Difusión del Patrimonio y Educación. El papel de los materiales curriculares. Un análisis crítico", en BALLESTEROS ARRANZ, E., E., FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C., MOLINA RUÍZ, J.A. y MORENO BENITO, P. (coor.): *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*, Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Castilla-La Mancha, Escuela Universitaria de Magisterio "Fray Luis de León", Cuenca, p. 31-39.

formal quien se ha tomado más en serio esta labor de la difusión del Patrimonio Cultural en estos años. Su labor ha sido mucho más activa, y se ha manifestado sobre todo en la producción de materiales curriculares para actividades organizadas con este objetivo. Los Gabinetes Pedagógicos y los Departamentos Culturales de museos han sido los que más han trabajado en este sentido, casi siempre desde la integración de las experiencias realizadas en torno al Patrimonio en los diseños curriculares o en las programaciones de aula de los centros educativos, partiendo casi siempre dichas actuaciones de una *concepción disciplinariamente histórica del patrimonio*⁶. Pero las experiencias emprendidas por éstas y otras instituciones fuera de la escuela, no han sido acompañadas por una labor teórica en profundidad que les dé unos criterios precisos, que investigue sus aportaciones y también los problemas y obstáculos que presentan en su desarrollo. En una verdadera situación de “supervivencia”, las actuaciones han ido teniendo lugar sin iniciativas que evalúen su alcance y aportaciones. Esta situación resulta aún más grave si como parece, tras lo señalado anteriormente sobre la situación de la difusión del Patrimonio en la escuela y la escasa incidencia en el público adulto, estas experiencias han acaparado la labor difusora de nuestro país.

Por ello, nuestro trabajo quiere partir desde estas premisas: Es necesario para conocer la situación real de la difusión del Patrimonio abordar un análisis en profundidad del ámbito de la difusión patrimonial en el ámbito de la educación desde instituciones fuera de la escuela, que permita ver sus aportaciones y los problemas conceptuales, patrimoniales y educativos que llevan consigo, para contribuir a construir un marco teórico de referencia, necesario para que la práctica evolucione y se enriquezca progresivamente.

⁶ CUENCA LÓPEZ, J.M. (2002): *op. cit.*, p. 14.

⁷ URCÍA USÍN, P. (1995): *Espacios museográficos y Educación*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.

⁸ MARTÍNEZ BONAFÉ, J. (1991): “El camino profesional mediante los materiales”, *Cuadernos de Pedagogía*, nº 189, Publicaciones Mundial, Barcelona, p. 61.

Pero ¿desde dónde abordar este análisis? Como hemos dicho, una de las labores más importantes, que han realizado las instituciones dedicadas a la difusión del Patrimonio fuera de la escuela, ha sido una importante producción de material didáctico. Tal y como señalamos en el caso del sistema educativo, los materiales curriculares, constituyen verdaderos instrumentos de la labor difusora. En el caso particular de los materiales curriculares dedicados a la difusión del Patrimonio en la educación no formal, sólo existen algunos estudios descriptivos sobre experiencias en las que se incluyen los materiales utilizados⁷. Frente a esto, en los estudios de los materiales curriculares de la educación oficial se defiende la importancia de éstos, ya que a través de ellos se hacen presentes el Proyecto Educativo y el conocimiento escolar que transmiten⁸. Siguiendo esta idea, podemos afirmar que a través del análisis de los materiales curriculares a través de los cuales se difunde el Patrimonio podemos averiguar cuales son los conocimientos transmitidos, como se difunden y cuales son las concepciones que subyacen en ellos sobre el Patrimonio y su difusión, en la medida que los profesionales dedicados al diseño de estos materiales tienen una misión importante en sus manos: conseguir que el público al que van destinados entienda y responda adecuadamente a los mensajes interpretativos que llevan consigo la educación patrimonial dirigida a conocer, sensibilizar, difundir y conservar el Patrimonio cultural como símbolo de identidad en los pueblos. A través del análisis de estos materiales podremos conocer cual es el conocimiento escolar y el profesional que contienen y que transmiten los materiales curriculares utilizados en la difusión del Patrimonio, para averiguar

su eficacia en esta labor. De esta manera, partiendo de la realidad, podremos elaborar una propuesta de las finalidades y características que debe tener un material que cumpla con su función en la Difusión del Patrimonio dentro de un marco educativo alternativo y de una concepción integral del Patrimonio.

También tenemos que señalar que esta investigación, desde su perspectiva interdisciplinar, parte de una serie de presupuestos que conforman nuestro marco de referencia. Nuestra intención al emprender este trabajo es que la difusión del Patrimonio lleve a los individuos a un concepto de Patrimonio identitario y crítico, a través de procesos en los que interactúen una concepción del Patrimonio abierta, sistémica y holística junto a una concepción compleja de la Educación y una visión constructivista del aprendizaje. Esto nos lleva a identificarnos plenamente con un modelo didáctico integrador como es el Modelo Investigación en la Escuela (MIE) inserto en el Proyecto curricular "Investigación y Renovación Escolar" (IRES)⁹, que afronta la investigación y experimentación de los materiales curriculares en la escuela, tanto desde el punto de vista de conocimiento profesional como escolar, dos dimensiones de una misma moneda: la construcción de un conocimiento educativo que lleve consigo la preparación de ciudadanos críticos con su entorno social, para mejorarlo desde planteamientos democráticos.

A partir de este modelo atendemos a los diversos elementos y dimensiones que conforman la realidad compleja sistémica en la que se desarrolla la labor difusora (en nuestro caso los alumnos y profesores, las instituciones difusoras de Patrimonio, los profesionales que trabajan en estas instituciones, el contexto que rodea a cada ciudad, el contexto de cada colegio, y un

largo etcétera). A esta visión se une también una perspectiva constructivista del aprendizaje desde la que el conocimiento se "construye" a través de un proceso dinámico que lleva a la estructuración y reestructuración de los *campos conceptuales* a través de la *interacción entre la información vieja y la nueva*¹⁰.

Además nos identificamos, igual que IRES, con una concepción social del mismo, es decir, que los conocimientos se elaboran de una forma colectiva y que los procesos de enseñanza-aprendizaje están directamente influidos por el contexto social. Así, la educación patrimonial, como parte de las estrategias utilizadas en la Difusión del Patrimonio, debe constituir un *proceso continuo, gradual, progresivo e irreversible* hacia una concepción identitaria y crítica del Patrimonio. En este proceso creemos que podrán concretarse diferentes niveles de progresión, que afecten tanto al mismo concepto de Patrimonio como a las concepciones sobre la enseñanza y el aprendizaje subyacentes, desde las más simples hasta las más complejas, que intentamos identificar en nuestro análisis de los materiales curriculares y que nos servirán como instrumentos de desarrollo, en caso necesario, para llegar hasta las concepciones deseables para una labor difusora eficaz.

Así queda conformado nuestro objeto de estudio -*los materiales curriculares dedicados a la difusión del Patrimonio en el ámbito no formal* realizados en diversos soportes diferenciando entre el material escrito, material audiovisual, material multimedia y en Internet y otros tipos que incluyeran materiales en soportes distintos a los indicados anteriormente.

También queda conformado nuestro objetivo -*averiguar si los procesos de difusión llevados a cabo a través de los materiales curriculares cumplen eficazmente con su*

⁹ GRUPO INVESTIGACIÓN EN LA ESCUELA (1991): *Proyecto Curricular de Innovación y Renovación Escolar (IRES)*, (versión provisional), Presentación y cuatro vols., Díada, Sevilla.

¹⁰ *Ibid.*, vol. IV, p. 1.

función- y el marco donde se desarrolla -los presupuestos del Proyecto IRES- donde vamos a desarrollar nuestro estudio.

La **problemática general** en la que estaría insertada nuestra investigación sería: ¿Qué características deberían tener los materiales curriculares realizados por los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y otras instituciones semejantes para formar ciudadanos críticos en el conocimiento, valoración y conservación del Patrimonio como signo de identidad individual y colectiva de los pueblos?

Dado que los materiales que suelen elaborar los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y otras instituciones semejantes se estructuran en cuadernos didácticos referidos al profesor y a los alumnos, esta problemática se desarrolla en las siguientes subproblemáticas:

1. ¿Qué concepciones epistemológicas subyacen en el conocimiento profesional y escolar transmitidos por los materiales curriculares enfocados a la difusión del Patrimonio en el ámbito de la educación no formal? ¿Cuáles son las tendencias epistemológicas que aparecen? ¿Qué concepto y tipología de Arte y Patrimonio se desprenden de los materiales? ¿Cuál es el conocimiento disciplinar que transmiten?
2. ¿Qué concepciones didácticas y curriculares de tipo general subyacen en estos materiales? ¿Cuál es la visión del aprendizaje y de la enseñanza que se deja entrever y conduce estos materiales? ¿Qué metodología general subyace? ¿Cómo definen la evaluación?
3. ¿Qué concepciones didácticas y curriculares específicas relativas a la Historia del Arte y al Patrimonio subyacen en el conocimiento profesional y escolar transmitidos en estos materiales? ¿Qué conceptos fundamentales estructuran la enseñanza de los contenidos histórico-artísticos y patrimoniales? ¿Qué correspondencia existe entre estos conceptos y los ofrecidos en las concepciones epistemológicas

existentes? ¿Cuáles son los criterios didácticos que utilizan para seleccionar y organizar dichos conceptos? ¿Se tienen en cuenta las concepciones de los alumnos y las dificultades que presentan frente a este tipo de conocimiento? ¿Qué tratamiento y niveles de progresión presentan estas dificultades? ¿Qué metodología se desprende de la utilización del material? ¿Qué actividades realizan y qué recursos didácticos utilizan? ¿Qué relación tiene con el currículum oficial? ¿Qué y cómo se evalúa a partir de estos materiales?

4. ¿Qué coherencia existe entre el conocimiento profesional y el conocimiento escolar en estos materiales? ¿Se desprende un mismo modelo didáctico de ambos tipos de conocimiento? ¿Existe una misma visión del aprendizaje? ¿Se ofrece un conocimiento profesional que ayuda y corresponde en el trabajo que deben realizar los alumnos para aprender de una forma significativa?
5. ¿Hay diferencias en los materiales por su distinto origen de producción y su temática? ¿Difieren según las localidades? ¿Difieren por su fecha de realización? ¿Difieren por haberse producido en distintas instituciones -gabinetes, departamentos de museos, etc.? ¿Difieren por su distinta temática: pintura, restos arqueológicos, rutas, etc.?

El Objetivo principal de nuestro estudio es determinar si los materiales curriculares realizados por los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y otras instituciones como los Departamentos Pedagógicos de museos, etc., son instrumentos eficaces en la labor de difusión del Patrimonio (ámbito de la Educación no formal en relación con la Didáctica de las Ciencias Sociales, en concreto de la Historia del Arte, y ámbito de la Difusión del Patrimonio).

En función a estos problemas los objetivos planteados son:

1. Analizar el conocimiento profesional y escolar sobre la materia a enseñar, la Historia del Arte y la disciplina patrimonial, existente en los materiales cuya función es la difusión del Patrimonio en el ámbito de la educación no formal. Detectar cuáles son las tendencias epistemológicas existentes y cuál su justificación.
2. Caracterizar los distintos modelos didácticos que subyacen en los materiales dedicados a la difusión del Patrimonio en el ámbito de la educación no formal, a través del análisis de la visión del aprendizaje existente, la metodología general que rige el material y el concepto de evaluación que se desprende.
3. Analizar las concepciones respecto al conocimiento didáctico específico subyacentes en los materiales dedicados a la difusión del Patrimonio en el ámbito de la educación no formal, la selección de temas y contenidos, el qué enseñan, a quién y como a través de estos materiales, al igual que el análisis de qué, como y cuando evalúan a través de dichos materiales.
4. Realizar un análisis comparativo entre el conocimiento profesional y el conocimiento escolar existente en estos materiales para comprobar el grado de coherencia entre ellos, comprobando si existen un mismo modelo didáctico y una misma concepción del aprendizaje en ambos, o si en cambio, existen desfases entre ambos tipos de conocimientos.
5. Comparar los resultados anteriores según la localidad de origen del material, según la fecha de realización, la institución responsable de su producción, y las distintas temáticas contempladas para localizar pautas comunes y componentes responsables de alguna característica compartida entre los materiales.

Nuestro trabajo se divide, por tanto, en dos partes: una primera que nos sirve

para conformar el marco teórico desde el que realizar un estudio empírico consistente en el señalado análisis de los materiales didácticos en diversos soportes realizados por los Gabinetes Pedagógicos y otras instituciones semejantes.

El marco teórico de nuestro trabajo se construye a través del análisis y la definición del concepto de Patrimonio y de difusión del Patrimonio desde una concepción histórica a través de los documentos, cartas, recomendaciones y leyes publicados por instituciones nacionales e internacionales, la contextualización y caracterización de nuestro ámbito de investigación -la difusión del Patrimonio dentro del ámbito de *la educación no formal*- y de las instituciones que han estado realizando la labor difusora -los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes, como una de las instituciones más importantes dedicadas a la labor difusora en Andalucía, junto a otras instituciones como los departamentos didácticos, ayuntamientos, etc.-, para finalmente desarrollar el concepto de materiales curriculares y sus tipologías aplicadas a la difusión del Patrimonio, que nos servirá de punto de partida para nuestro estudio empírico.

En cuanto al estudio empírico ha sido necesario establecer la estructura metodológica que requiere toda investigación científica, en nuestro caso, con un corte cualitativo, y la elaboración de un primer instrumento mediante el cual se realiza el "vaciado" de los materiales curriculares, instrumento en el que se establecen una serie de categorías y subcategorías necesarias para cubrir los objetivos e hipótesis propuestos en esta parte del trabajo. A continuación se ha de emprender el diseño de instrumentos de análisis de tipo cualitativo que servirá para la reelaboración y comparación del análisis de contenido de los materiales, siguiendo los pasos señalados por Miles y Huberman en el análisis de datos (reducción de los datos, examen de la matriz de datos y conclusión y ve-

rificación)¹¹ que nos lleven a una serie de conclusiones, y en que puede incluirse un análisis estadístico (NUDIST, AGUAD, etc.), para finalmente establecer una serie de resultados, que confirmen o desmientan nuestras hipótesis de partida, con la elaboración, en caso necesario de propuestas alternativas que puedan responder a los problemas detectados durante este estudio.

Hemos dividido el trabajo en una serie de fases: en la actualidad nos encontramos en una segunda fase del trabajo, en la que hemos llevado a cabo en la primera un trabajo piloto que nos ha servido para aproximarnos a la problemática, comenzado la labor de búsqueda bibliográfica que ha permitido la definición, formulación y justificación del marco teórico desde el que se realiza la investigación, realizando el diseño de ese primer instrumento de análisis y experimentado en uno de los materiales elaborados por los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes. En esta primera fase se comenzó la recogida de materiales tras ponernos en contacto a través del teléfono y el correo con cada uno de los Gabinetes Pedagógicos andaluces y la búsqueda a través de Internet.

En esta segunda fase continuamos con la revisión y actualización bibliográfica y científica para así ubicar el trabajo adecuadamente en el incipiente contexto de la investigación de la Didáctica de la Historia del Arte así como en el rico ámbito de las ciencias referentes de esta didáctica, como la Didáctica de las Ciencias Sociales y la Didáctica General, ampliando y desarrollando el soporte teórico de nuestra investigación. Además se prosigue con la labor de recogida y análisis de distintos materiales curriculares, iniciada en la primera fase.

En la siguiente fase, se abordará el diseño del resto de instrumentos de análisis necesarios para el estudio empírico,

tras lo cual, se puede realizar el estudio comparativo de contenido de los materiales curriculares recogidos, desde las categorías elaboradas en la fases anteriores, para finalmente realizar un análisis profundo de los resultados, elaborando las conclusiones y propuestas, emprendiendo la redacción final del trabajo.

Por supuesto, estamos describiendo una investigación aún en curso por lo que no podemos ofrecer conclusiones definitivas: hay aún muchos aspectos, tanto teóricos como concernientes al estudio empírico (especialmente estos últimos), que necesitan un mayor desarrollo, una mayor profundización y un trabajo más intenso de reflexión. Aún cuando los resultados son demasiado parciales para poder establecer, como hemos mencionado, cualquier tipo de conclusión definitiva, ya podemos intuir algunas de las ideas que pueden influir en la continuación de nuestro trabajo y que nos pueden servir a modo de primeras conclusiones.

La primera, sin duda, es que los materiales curriculares utilizados en la difusión del Patrimonio influyen directamente en el tipo de Patrimonio que se difunde. La imagen de Patrimonio más abierta o cerrada que puedan ofrecer estos materiales es la que llega a los alumnos y, por tanto, la necesidad de que los materiales curriculares ofrezcan un concepto de Patrimonio amplio, que recoja todas las manifestaciones culturales que conforman nuestra identidad, es esencial. Por supuesto, creemos que este concepto complejo y sistemático no puede presentarse tal cual y va a depender mucho de los alumnos a los que se dirija el material. Por ello sería conveniente elaborar una hipótesis de progresión del conocimiento, recogiendo aportaciones anteriores, que contemple los siguientes niveles de formulación: a los alumnos más pequeños

¹¹ MILES, M.G. y HUBERMAN, A.M. (1994): *Qualitative Data Analysis*, Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, p. 10-11.

se les presentará un concepto más simple de Patrimonio, cercano a las tendencias biográfico-formalistas, para luego ir haciéndolo más complejo a través de las aportaciones de las tendencias iconográfico-iconológicas y estructuralista-semiótica (las formas como portadoras de significados en relación con las fuentes históricas de su época y las obras como mensajes sgnicos que la relacionan con el contexto cultural, histórico e ideológico donde nacieron), hasta llegar a una concepción más compleja de tipo histórico-identitaria.

La segunda es que el enfoque educativo subyacente en los materiales curriculares dedicados a la difusión del Patrimonio, tanto a nivel general como en el caso específico de la didáctica del Patrimonio, determina en gran medida si los procesos de difusión son efectivos o no. Las concepciones disciplinares y academicistas de la educación pueden ser un obstáculo importante en los procesos de difusión del Patrimonio. La ignorancia de las ideas previas de los alumnos, sus motivaciones e intereses, la utilización de una metodología basada en procesos de observación y reproducción mecánica de los contenidos, el poco desarrollo de los contenidos actitudinales, etc. desarrollan en los alumnos un aprendizaje superficial que no transforma profundamente los esquemas cognitivos que se aplican en la vida diaria, es decir, que no es capaz de crear en los individuos la conciencia de que el Patrimonio que le rodea conforma su propia identidad como ser social. Para ello apostamos por un modelo educativo *investigativo de carácter integrador* que parta del diseño de una programación que se adapte a lo que ocurra durante los procesos de enseñanza-aprendizaje, que contemple unos objetivos claros y *contenidos organizados y jerarquizados en diferentes niveles de*

formulación según su dificultad, llevados a la práctica a través de una metodología activa que incluya una secuencia flexible de actividades que partan de las ideas previas, las motivaciones e intereses de los alumnos, y que finalmente tenga una concepción cualitativa de la evaluación, que valore el desarrollo individual de cada alumno.

La tercera es que en la mayoría de los casos los profesores además de ser agentes de difusión también son receptores, junto a sus alumnos. Los profesores son muchas veces los primeros que ignoran numerosos aspectos de nuestro Patrimonio, tanto en el ámbito local como universal (muchas veces las carencias irónicamente son más graves en el ámbito local). También carecen en ocasiones de una concepción abierta y compleja del Patrimonio.

Por ello, los materiales curriculares que utilizan para actividades difusoras con sus alumnos, junto a cursos de formación que organizan los propios Gabinetes, son esenciales para cambiar esta preocupante realidad. Pero si, en cambio, estos materiales refuerzan una visión simple, disciplinar y poco significativa del Patrimonio, junto a una escasa información didáctica, los profesores sólo pueden transmitir esta visión a sus alumnos.

La cuarta y última es que, tras este tiempo de trabajo, estamos más seguros que nunca de la importancia del ámbito de la educación no formal dentro de la difusión del Patrimonio. Por ello nuestra investigación tiene que ir mucho más allá y dar respuestas concluyentes a todos los interrogantes que hemos abierto a partir de este trabajo. Este será el objetivo principal de un nuestro estudio con el que queremos abrir nuevas líneas de investigación que, desde planteamientos interdisciplinares, intenten mejorar la situación de nuestro Patrimonio.

EL CONOCIMIENTO ARTÍSTICO EN RED. DESARROLLO DE
HERRAMIENTAS CIBERNÉTICAS PARA LA INVESTIGACIÓN EN
HISTORIA DEL ARTE. TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL (TTC)
Y CORPUS TEXTUAL DIGITALIZADO (ATENEA) DE LOS DISCURSOS
TEÓRICO-CRÍTICOS ESPAÑOLES (SIGLO XVII)

Nuria Rodríguez Ortega
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y OBJETOS

El propósito de esta comunicación es la presentación del proyecto de investigación *Expansión y desarrollo cibernético de un tesaurus terminológico-conceptual sobre estética, teoría y crítica artística* que actualmente se está llevando a cabo bajo mi coordinación en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Este proyecto, financiado por dicha Universidad, y que formalmente se inició en noviembre del 2003, surge de la línea de investigación abierta por mi tesis doctoral, defendida en diciembre del año 2002, que tenía como objeto de estudio principal la elaboración de un *Tesaurus terminológico-conceptual, de carácter cibernético, sobre los discursos teóricos de la pintura*¹. Así pues, el proyecto que aquí presentamos supone su continuación y ampliación.

Dicho proyecto se encuentra integrado dentro de un plan de investigación más amplio, cuyo título, *Desarrollo y gestión de recursos cibernéticos para la sistematización, producción y difusión del cono-*

cimiento artístico, es clarificador respecto de sus objetivos e intereses, pues consideramos que el campo de los recursos digitales e internáuticos representa un ámbito de trabajo en el que debemos involucrarnos de manera inmediata y de modo sistemático, dada las formas que definen el desenvolvimiento actual de nuestra cultura, el desarrollo y producción del conocimiento, y los mecanismos mediante los cuales interactuamos².

Objetivos y objetos. Como su propio título indica, el objetivo principal del proyecto que consideramos en esta comunicación es expandir, desarrollar y consolidar el modelo de glosario digital y de consulta en red que constituye lo que denominamos *Tesaurus Terminológico-Conceptual* (TTC), un tipo de tesaurus, de funcionamiento y estructura innovadora, concebido específicamente para auxiliar la investigación artística en el campo de la estética, la teoría y la crítica, cubriendo una pluralidad de vertientes: conceptual o epistemológica, lingüístico-terminológica, textual-discursiva y teórico-crítica³.

¹ Rodríguez Ortega, N. (2003): *Tesaurus terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobre la pintura (primer tercio del siglo XVII)*, 4 vols., editado en CD-ROM por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

² En este marco de investigación también se integra otro subproyecto, que desarrollamos de manera simultánea en la Escuela Universitaria Politécnica de la UMA. Su objetivo es la construcción y gestión de una base de datos digital sobre objetos industriales de diseño. En relación con las características metodológicas y didácticas de este subproyecto, Rodríguez Ortega, N.: "Cybernetic database about industrial design objects: a didactic instrument and a research tool". *Design Schools as factories of knowledge: international research through design education. International Convention of University Courses in Industrial Design "Designing Designers 2003"* 4th. Promoted by the Faculty of Design, Politecnico di Milano. Milan, 12 April 2003 (en prensa).

³ Con todo, sus posibilidades de uso van mucho más allá. De hecho, el TTC es susceptible de convertirse

En líneas generales, podemos definir el TTC como un instrumento de conocimiento en el que nuestra comunidad de especialistas –o cualquier interesado en la materia– podrá encontrar compilados, descritos, analizados, clasificados e interrelacionados los conceptos y los términos artísticos, especialmente los de naturaleza teórico-crítica y estética⁴. Para su elaboración, por tanto, la tarea fundamental a la que nos enfrentamos es la de analizar, describir y clasificar los términos y los conceptos teórico-críticos y estéticos que encontramos en los discursos artísticos, registrándolos de manera ordenada, estructurada y con toda su información asociada en esta herramienta digital y cibernética que es el TTC.

Además, y como parte sustancial de dicho proyecto, también nos encontramos elaborando un corpus digitalizado de textos artísticos, el que hemos llamado corpus atenea.

En consecuencia, nuestro proyecto de investigación constituye una red cibernética compuesta por dos secciones principales y complementarias: una base de datos textual y el tesoro terminológico-conceptual (TTC) propiamente dicho (Fig. 1). La base de datos textual se encuentra conformada por el corpus documental sobre el que se está construyendo el TTC, comprendiendo, por tanto, la colección digitalizada de los textos utilizados para extraer los conceptos y los términos que se registran en el tesoro.

Como objetivo subyacente, la pretensión de nuestro proyecto no es otra que la

de mejorar la cobertura y eficacia de los recursos y herramientas, especialmente los de tipo digital e informático, con los que cuenta nuestra disciplina para llevar a cabo sus estudios e investigaciones, estos, para producir, sistematizar y difundir el conocimiento artístico.

Proyecto entre proyectos. Relaciones de colaboración. Consideramos necesario señalar las relaciones de colaboración que nuestro proyecto ha establecido con otros proyectos e instituciones, pues éstas lo enmarcan en un campo de trabajo más amplio, al mismo tiempo que robustecen sus posibilidades de desarrollo, crecimiento y difusión. Por una parte, nuestro proyecto mantiene desde hace tiempo una estrecha vinculación con el Getty Research Institute (Los Ángeles, EE.UU.), y en concreto con el departamento del *Vocabulary Program*, autor y gestor del *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), el vocabulario estructurado de contenido artístico de mayor repercusión y difusión en EE.UU. y Europa⁵; esta vinculación se hace extensiva a la versión española del AAT⁶, traducida y gestionada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile, bajo el patrocinio del propio Getty Research Institute.

Por otra parte, recientemente hemos establecido una relación de colaboración con el proyecto ARTFL, (*American and French Research on the Treasury of the French Language*) asociado al Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Chicago⁷, cuyo ámbito de trabajo fundamental lo constituye la

en un potente instrumento para la ordenación, catalogación y recuperación de la información artística (textual, terminológico-conceptual, visual y archivística) que se encuentra disponible en Internet. En relación con estas utilidades del TTC, véase Rodríguez Ortega, N.: "Terminological/Conceptual Thesaurus (TTC) and textual database (ATENEA): Polivalency and Multidimensionality in a Tools for Organizing and Accessing Art-Historical Information", en *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. 20, n. 4 (en prensa).

⁴ Aunque no exclusivamente, ya que la estructura conceptual del TTC contempla la posibilidad de registrar otros tipos de términos y conceptos, como los de carácter técnico, iconográfico, etc.

⁵ http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat

⁶ <http://www.aatespanol.cl>

⁷ <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL> El ARTFL Project constituye, en realidad, un proyecto de cooperación entre la Universidad de Chicago y la institución francesa Centre National de la Recherche Scientifique. Su objetivo originario era la digitalización del *Trésor de la Langue Française*, pero ese corpus primero fue creciendo progresivamente y en la actualidad la base de datos cuenta con casi 2000 textos.

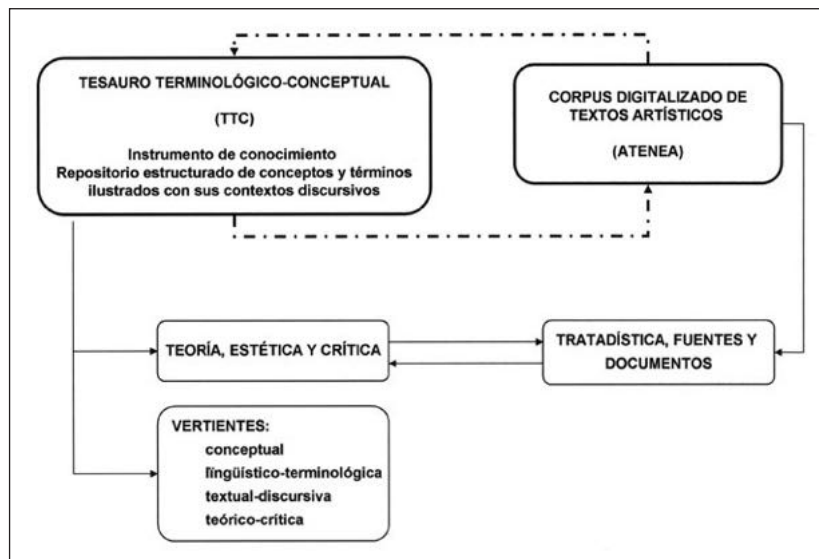


Fig. 1. Objetos del proyecto de investigación. Red cibernética para la investigación teórico-crítica, lingüístico-terminológica, conceptual y textual-discursiva.

elaboración de corpus textuales digitalizados y su explotación en entornos Web; y con el Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos de la Universidad de Alicante, un departamento que tiene como línea de investigación principal el desarrollo de sistemas informáticos para la digitalización automatizada de textos en el ámbito de las Humanidades, y que es parte activa en la construcción y gestión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁸. Hablaremos con más detalle sobre esta relación de colaboración en el epígrafe 2.3.

Una vez definido y enmarcado nuestro proyecto, centraremos la exposición en tres aspectos fundamentales: 1. presentar dicho tesauro y el corpus textual, describiendo su configuración general y sus características más

peculiares y significativas⁹; 2. mostrar las utilidades que dichas herramientas pueden reportar para la investigación teórico-crítica y estética; y 3. describir los criterios, pautas metodológicas y aplicaciones informáticas que hemos adoptado para su elaboración.

Precisiones previas. No obstante, antes de entrar en materia, nos gustaría precisar dos cuestiones en torno al TTC y el corpus textual atenea.

1. Prototipos. En primer lugar, que estas herramientas constituyen, en la actualidad, prototipos en proceso de desarrollo, revisión y mejora, las cuales deberán ir verificando la eficacia, oportunidad y viabilidad de sus estructuras, de sus características generales y de su funcionamiento a medida que el proyecto avance. Esto quiere decir que dichas herramien-

⁸ <http://www.cervantesvirtual.com> La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC), inaugurada en julio de 1999, es un amplio proyecto de edición digital del patrimonio bibliográfico, documental y crítico español e hispanoamericano. Entre sus muchos servicios, cuenta con una amplísima colección de textos digitalizados y con potentes instrumentos de investigación lingüística.

⁹ Para una exposición más detallada y exhaustiva, además de la tesis doctoral citada en la nota 1, puede consultarse Rodríguez Ortega, Nuria (1999): "Un proyecto de estudio en la historia del arte: presentación y descripción de un modelo de tesauro pictórico-artístico (I)", en *Boletín de Arte*, 20, p. 395-421; Rodríguez Ortega, Nuria (2003): "Una 'realidad' para la investigación en la Historia del Arte: tesauro terminológico-conceptual de los discursos teórico-críticos y estéticos (II)", en *Boletín de Arte*, 24 (en prensa).

tas experimentarán en el futuro cambios y modificaciones respecto de lo que aquí presentamos, cambios que, sin embargo, no afectarán a su concepción fundamental ni a las líneas generales que definen su estructura o funcionamiento.

2. Cobertura y ámbito de estudio.

La segunda precisión tiene que ver con la cobertura del proyecto, pues, aunque el objetivo de éste es general y exhaustivo, esto es, abarcar toda la historia del arte -tal y como queda reflejado en su título-, hemos establecido una primera fase de trabajo con el objeto de marcar parámetros realistas de actuación. Durante esta primera fase, que es en la que nos encontramos actualmente, nuestra investigación se centra en los discursos pictóricos españoles del siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII, de manera que la información que estamos recogiendo y ordenando en estas dos herramientas se circunscribe a este periodo histórico y al ámbito de la Pintura¹⁰. Ahora bien, queremos insistir en que esta circunstancia no es más que una limitación coyuntural y práctica: empezar por un contexto geográfico, disciplinar y cronológico a partir del cual ir creciendo, ya que el TTC y el corpus textual Atenea han sido pensados como organismos de desarrollo constante que deben ampliarse y crecer indefinidamente, definiéndose, por tanto, por su carácter abierto y prospectivo.

2. EL TIC Y EL CORPUS TEXTUAL ATENEA: INSTRUMENTOS DE CONOCIMIENTO Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

2.1. ORIGEN Y OBJETIVOS INICIALES.

Puesto que el contexto de trabajo inicial determinó de un modo sustancial la concepción y características de

este modelo de tesoro y la información que en él se contiene, expondremos, en primer lugar, cuáles fueron aquellos objetivos primeros que marcaron su conformación, ya que éstos son también los que definen a qué cuestiones trata de dar respuesta el TTC.

1. Problemática terminológico-conceptual: ambigüedad y equivocidad interpretativa. Por una parte, queríamos ofrecer una solución satisfactoria a lo que consideramos el factor esencial en torno al que se nuclea la problemática terminológico-conceptual de esta disciplina: la ambigüedad, indeterminación y equivocidad que suelen definir su vocabulario y sus prácticas lingüístico-discursivas, especialmente las de naturaleza teórico-crítica y estética. Una situación que se deriva, fundamentalmente, de la alta densificación semántica que caracteriza a la terminología artística, y también de los reajustes semánticos y deslizamientos de sentido que suelen experimentar los términos como consecuencia de las múltiples reinterpretaciones de las que son objeto en los discursos de los diferentes autores. Por tanto, desde el principio tuvimos claro que era necesario realizar un estudio semántico-nocional profundo y detallado, a fin de analizar cada una de las esferas significativas de los términos, precisando y ordenando sus diversos significados, y asimismo delimitar en la medida de lo posible el alcance semántico de cada concepto en los diferentes discursos teóricos, estableciendo mediante ejercicios comparativos las variaciones constatadas entre ellos.

2. Riqueza lingüístico-expresiva. Por otra parte, junto a ese ejercicio de desambiguación terminológica y ordenación semántico-nocional, también nos propusimos compilar y analizar toda la

¹⁰ En concreto, estamos trabajando en los discursos de Pablo de Céspedes (*Poema del Arte de la pintura* y otros textos), F. Pacheco (*Arte de la Pintura*, 1649), V. Carducho (*Diálogos de la Pintura*, 1633), J. Martínez (*Discursos Prácticas del Nobilísimo Arte de la Pintura*, 1675), y A. Palomino (*El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1715-1724). Así pues, al final de esta primera fase, tendremos terminológica y conceptualmente analizado, catalogado y estructurado el principal corpus teórico-crítico y estético sobre pintura de la Edad Moderna española.

variedad léxica, esto es, la riqueza verbal que caracteriza a nuestra disciplina, muy prolífica por lo que a recursos lingüístico-expresivos se refiere, dada la fuerte tendencia que muestran los especialistas en Arte –y, por lo general, en Humanidades– a literarizar el estilo. Así pues, nuestro objetivo fue –y sigue siendo– recoger, describir y clasificar todos los tipos de recursos expresivos utilizados por nuestros teóricos para la designación de los conceptos artísticos, sean propiamente específicos o no (términos metafóricos, metonímicos, recursos retórico-literarios, palabras tomadas del léxico común etc.) En este criterio de compilación también influyó otro factor: el valor heurístico y cognoscitivo que otorgamos a esas expresiones no específicas cuando se utilizan para la designación de los conceptos. El análisis del porqué un autor emplea una determinada expresión verbal para designar una idea puede arrojar luz sobre el modo en que dicho autor la entiende o comprende, puesto que dicha elección, lejos de ser arbitraria, suele estar vinculada a las significaciones que ya posee previamente la palabra elegida.

3. Aproximación textual-discursiva. Finalmente, adoptamos como criterios metodológicos la aproximación a la lengua natural en la realidad de su uso, es decir, la lengua en su aparición concreta y particular en un texto, y el acercamiento textual-discursivo, esto es, el análisis de los términos y de los conceptos según éstos se utilizan y definen en los textos. Así pues, desde el principio nuestro objetivo fue que el TTC se convirtiese en reflejo fiel de la realidad terminológico-conceptual artística de nuestra Edad Moderna, dejando que ésta se nos revelase por sí misma a través de sus textos. Dada esta opción metodológica, resultaba esencial ilustrar los conceptos y términos estudiados con los contextos textuales en los que éstos habían sido constatados. En consecuencia,

y de manera inevitable, el texto también pasaba a convertirse en objeto específico de nuestra investigación.

Pues bien, para facilitar el acceso a la información derivada de esta investigación triádica: conceptual, lingüística y textual-discursiva, muy pronto consideramos que resultaría imprescindible utilizar algún tipo de herramienta que nos permitiese mostrarla de una manera ordenada, estructurada y versátil, ofreciendo al especialista distintos puntos de acceso y modos de consulta. El que denominamos *tesauro terminológico-conceptual (TTC)* fue nuestra respuesta concreta a esta pluralidad de objetivos y de intereses.

2.2. ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN DEL TTC (Fig. 2)

De acuerdo, pues, con los objetivos señalados en el epígrafe anterior, nuestro modelo de tesauro se desarrolla en una triple dimensión:

- dimensión conceptual y epistemológica: esto es, la colección de conceptos pictórico-artísticos, descritos, clasificados y estructurados;
- dimensión lingüística o terminológica: la colección de expresiones verbales y términos que asumen un significado pictórico en los discursos analizados, igualmente descritos, clasificados en tipologías terminológicas y asignados a cada uno de los conceptos que denominan; y
- dimensión textual-discursiva: es decir, los contextos discursivos de los que hemos extraído los conceptos y los términos registrados en el TTC.

Por lo que respecta a su configuración, el TTC se nos presenta como un producto integrado y complejo, en la medida en que combina e interrelaciona en una misma unidad estructuras distintas. Cada una de estas estructuras –que conforman las diversas secciones del tesauro– responde a diferentes criterios de ordenación, organización y presentación gráfica; describe y clasifica unidades di-

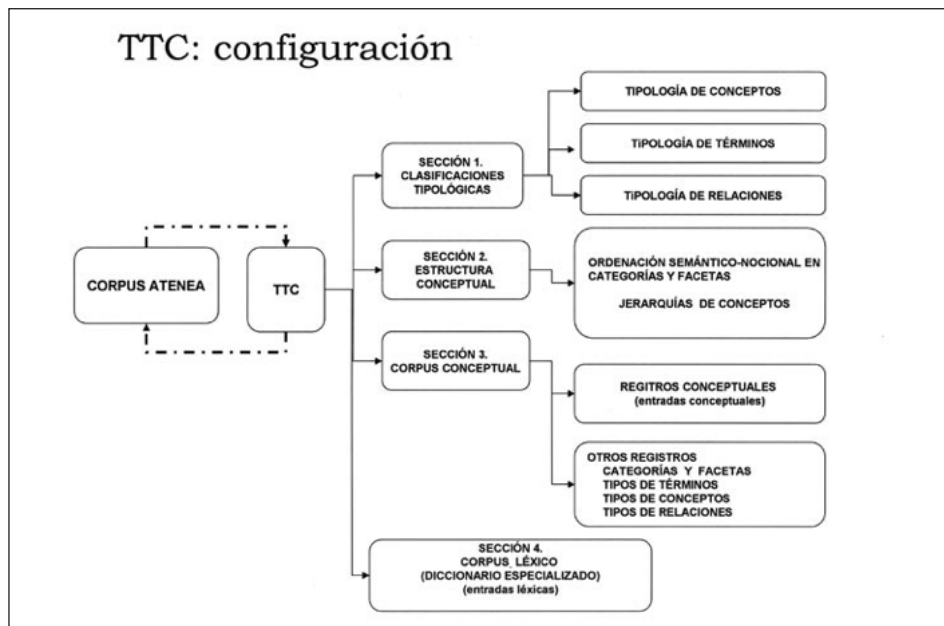


Fig. 2. Configuración del Tesoro Terminológico-Conceptual (TTC). Secciones y partes.

ferentes; y comporta un distinto pero complementario valor heurístico, didáctico y cognoscitivo. Realizaremos un breve recorrido por ellas.

SECCIÓN 1. Clasificaciones tipológicas. En esta sección se agrupan lo que llamamos *sistematizaciones o clasificaciones tipológicas*, esto es, las tipologías de conceptos, de términos y de relaciones en función de las cuales hemos llevado a cabo la clasificación de los conceptos, de los términos y de las relaciones que constituyen el TTC. Estas sistematizaciones tipológicas, desarrolladas específicamente para la construcción del tesoro, cuentan con su propio sistema de clasificación jerárquica, gráficamente representado. Asimismo, cada una de las categorías tipológicas posee su propio registro -compilado en la sección 3 del tesoro, de la que hablaremos a continuación-, en el que podemos encontrar toda la información pertinente relacionada con ellas: descripción, los conceptos o términos que han sido clasificados

bajo dicha categoría, relaciones que mantiene con otras categorías, etc.

SECCIÓN 2. Estructura conceptual.

Esta sección contempla la clasificación, ordenación y estructuración de la dimensión conceptual, es decir, la construcción de la estructura de conocimiento pictórico-artística, quedando dicha estructura visualmente representada en una determinada configuración gráfica.

Estructuración semántico-nocional y jerarquías conceptuales (Fig. 3). Para llevar a cabo esta organización conceptual, hemos procedido a ordenar el ámbito pictórico-artístico en una serie de categorías semántico-nocionales y temáticas. Dicho ámbito queda, pues, organizado en el TTC en una estructura jerárquica de *macrocategorías*, *categorías*, *subcategorías* y *facet*as, que se organizan en niveles progresivos de especificidad, es decir, de lo más amplio y genérico a lo más particular y específico. A su vez, bajo cada *faceta* encontramos *las jerarquías de conceptos* propiamente dicha, las cuales también se

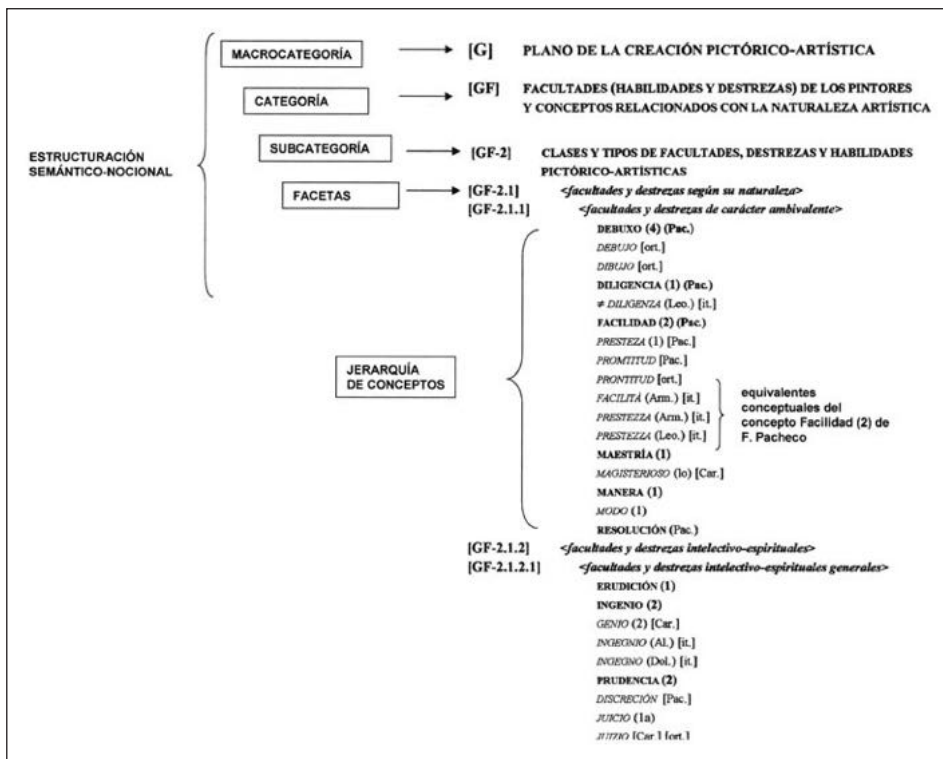


Fig. 3. Organización de la estructura conceptual del TTC (sección 2). Fragmento correspondiente a la categoría dedicada a las *Facultades (habilidades y destrezas) de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística*.

organizan jerárquicamente según relaciones de género-especie.

Microestructura de relaciones horizontales. Complementariamente, los sistemas jerárquicos de conceptos, además de encontrarse clasificados bajo las diferentes facetas o categorías semánticas que conforman la estructura conceptual, también se hallan internamente estructurados a partir de un conjunto de relaciones establecidas al efecto. Este conjunto de relaciones internas –que, como hemos dicho, cuenta con su propio sistema de clasificación en la sección 1 y con sus propios registros explicativos en la sección 3–, es lo que constituye la *microestructura relacional (u horizontal)* del TTC. Así, mediante dichas relaciones, que pueden ser de tipo semántico o lógico-cognitivo, conceptos de la misma o de diferentes subcategorías quedan interconectados entre sí.

SECCIÓN 3. Corpus conceptual. Esta sección es la que engloba el conjunto de todos los registros que integran el TTC. En estos registros se compila, ordena y estructura la información relativa a cada concepto incluido y clasificado en la sección 2, pero también, y según hemos indicado en líneas anteriores, la información relativa a cada una de las *categorías tipológicas* desarrolladas en la sección 1 (tipos de conceptos, de término y de relaciones); y la relacionada con las diversas *categorías, subcategorías y facetas* que configuran la *estructura conceptual* (sección 2), que también cuenta con su propio registro informativo.

Tenemos un especial interés en subrayar la significación que asume esta pluralidad de registros, ya que constituye una de las peculiaridades más distintivas del TTC en cuanto modelo de tesoro y

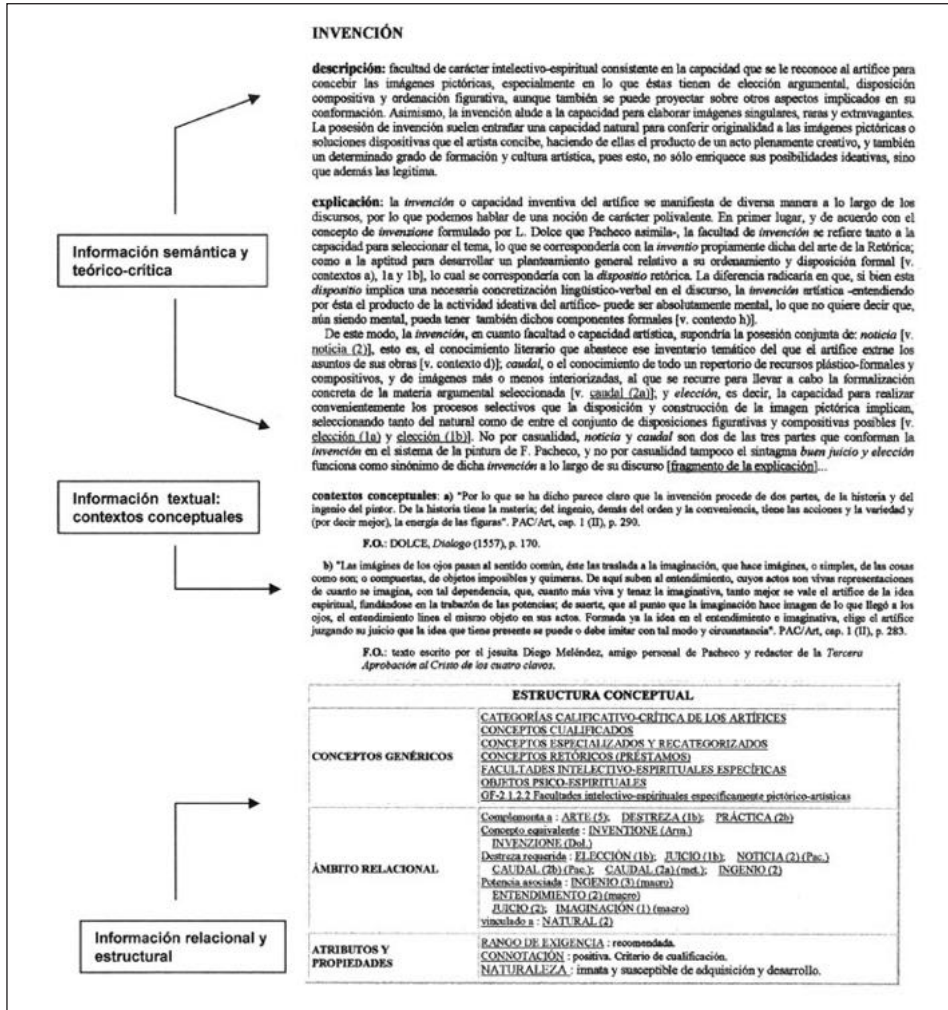


Fig. 4. Registro conceptual de TTC (sección 3). Información conceptual, teórico-crítica y estructural.

en cuanto objeto de información multi-dimensional. Así, junto a la información relativa a los conceptos y términos artísticos propiamente dichos, el TTC también nos ofrece información sobre sus propios componentes: tipologías de conceptos, de términos, categorías semántico-nocionales, etc. Esta circunstancia, además de ampliar de manera substancial la información proporcionada por el TTC, tiene una utilidad adicional para el usuario, a quien se le ofrece la posibilidad de *llevar a cabo diversos recorridos de lectura*: el usuario, por ejemplo, puede desplazarse

por los distintos conceptos que conforman la epistemología artística durante el periodo abordado -*decoro, manera, facilidad*-; pero también por las distintas categorías semánticas que articulan el espacio de conocimiento artístico; por los distintos tipos de términos -*términos calificativo-críticos, préstamos, términos iconográficos*- que conforman el vocabulario de las artes durante el periodo analizado, etc.

Cada uno de estos componentes requiere un tipo de información distinta, por lo que la conformación de los registros, aún siguiendo un modelo base,

es también diferente para cada uno de ellos. Ya que no nos es posible detenernos en todos en esta presentación, nos limitaremos a exponer brevemente cómo se configura el registro conceptual propiamente dicho, esto es, el registro en el que se compila la información relacionada con los conceptos y los términos artísticos.

Configuración del registro conceptual y tipos de información. Dado que la información proporcionada por los registros es plural, diversa y polivalente, término y concepto quedan descritos y definidos en ellos desde distintos puntos de vista, posibilitando, así, una descripción exhaustiva y detallada. Estos distintos tipos de informaciones se agrupan en tres categorías, cuya presentación y distribución formal se resuelve del modo como aparece en las figs. 4 y 5.

a) Información conceptual y semántica, en la que consideramos: la **descripción y explicación del concepto**, que incluye un detallado análisis de carácter teórico-crítico del mismo; los **contextos conceptuales**, es decir, los fragmentos textuales, transcritos directamente de los discursos, en los que ha sido identificado el concepto en cuestión¹¹; la **información estructural y relacional**, en la que se contempla, entre otras cosas, su **concepto genérico** –o los varios de ellos, en el caso de que se trate de una unidad polijerárquica–; las **tipologías de conceptos** bajo las que se clasifica; **los conceptos específicos** (o **subclases**) que dependen jerárquicamente de dicha noción; **las relaciones** que mantiene con otros conceptos registrados en el TTC, etc.

b) Información lingüística y terminológica. En esta parte se enumeran todas las unidades lingüísticas –independientemente de su grado de especificidad terminológica– que a lo largo de los discursos se hayan constatado como designadoras del concepto en cuestión que se describe.

– Campo de sinónimos y de equivalentes.

Puesto que todos estos términos y expresiones funcionan como sinónimos, lo que en primer lugar nos ofrece esta parte del registro es un **campo de sinónimos**, dándonos así la oportunidad de visualizar y de comparar fácilmente qué tipo de términos y de recursos expresivos se han empleado para la designación de esa noción en concreto (Fig. 5).

Estos *campos de sinónimos* se dividen en dos grupos básicos: el relativo a la terminología y a los recursos expresivos de la lengua española (**Terminología española**), y el correspondiente a la terminología o formas lingüísticas de otros idiomas (**Terminología equivalente**). Así, este *campo de equivalentes terminológicos* viene a complementar el campo de sinónimos anteriormente señalado, permitiéndonos conocer las correspondencias entre la terminología artística española y la de otras lenguas. Además, nos abre el camino para un futuro desarrollo del TTC como un auténtico tesoro multilingüe¹².

– Información lingüístico-terminológica.

Cada una de las unidades lingüísticas españolas registradas se encuentra descrita en función de un conjunto de datos, como: la **información gramati-**

¹¹ A diferencia de los *contextos terminológicos*, que se consideran bajo el tipo de información de carácter lingüístico-terminológico, en este tipo de contexto lo que se tiene en cuenta es la presencia de la “idea” en sí, no del término. De hecho, en ocasiones, no nos ha sido posible constatar ninguna expresión verbal concreta para la designación del concepto, pese a que la noción sí se nos haya aparecido claramente definida en el espectro conceptual del discurso y en la mente del autor. En el caso de que el fragmento textual sea traducción, transcripción o se fundamente directamente en otra fuente teórica, lo cual resulta sumamente frecuente, incorporamos también los datos relativos al fragmento textual que sirve de fundamento o argumento de autoridad.

¹² Actualmente, el estudio de la terminología equivalente se circunscribe a la italiana. Esta restricción se explica fácilmente, pues son las fuentes teóricas de este país vecino las que fundamentalmente utilizan nuestros autores seiscientistas para la construcción de sus discursos. Asimismo, el tipo de información que por ahora hemos contemplado en relación con esta terminología italiana se ha limitado al simple registro del término y al contexto textual original utilizado –directa o indirectamente– por el autor en la elaboración de su discurso. En fases posteriores, iremos ampliando su análisis y estudio.

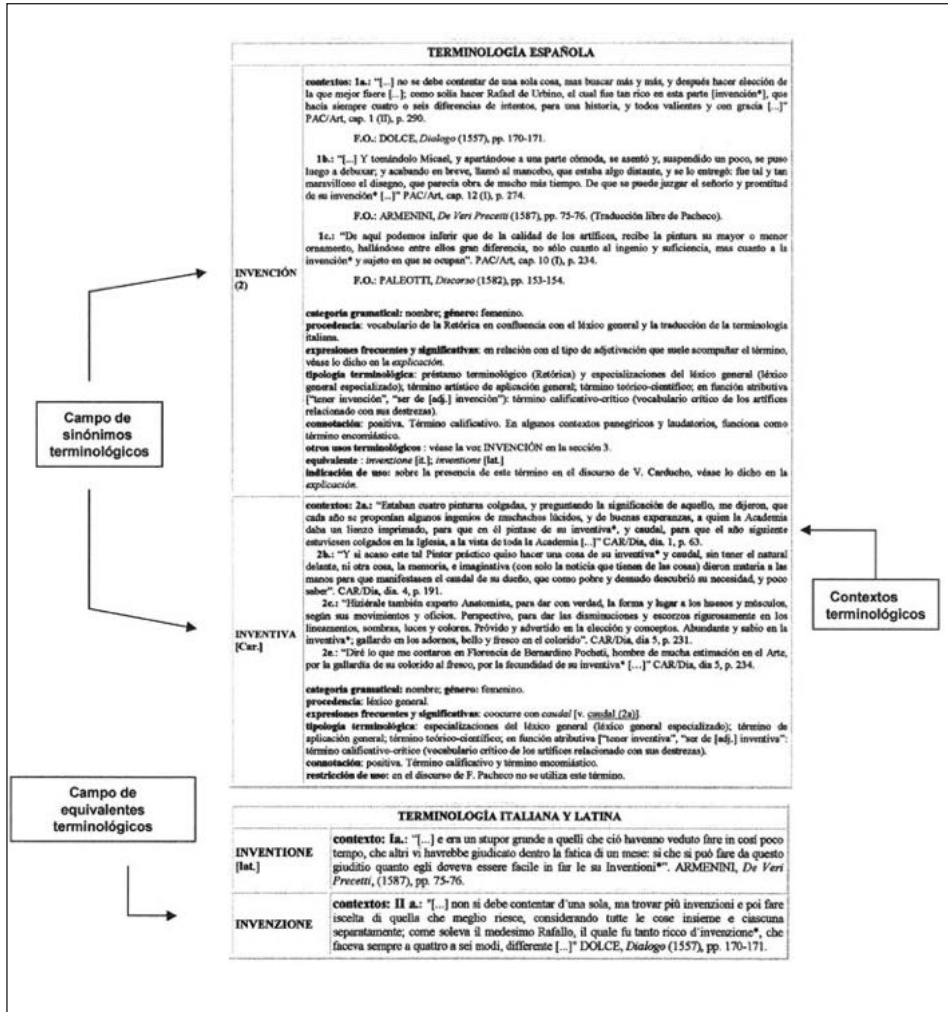


Fig. 5. Registro conceptual del TTC (sección 3). Información lingüístico-terminológica.

cal pertinente; la *procedencia* de las unidades terminológicas (léxico general, otros vocabularios especializados, etc.); la *tipología terminológica* a la que pertenece, según la sistematización previamente establecida y representada en la sección 1 (*términos críticos*, *términos estilísticos*, etc.); los *contextos terminológicos*, es decir, los fragmentos textuales concretos en los que aparece la unidad lingüística designando el concepto que se describe, etc.

- Criterio para el registro de los términos. Terminología histórica: a fin de

dar viabilidad a la condición histórica de la terminología compilada en el TTC, los términos han sido registrados tal y como se utilizan en los textos analizados, estableciéndose las pertinentes correspondencias con los términos actuales. Así, en el TTC aparece registrado el término *debucho*, que es la forma que se suele utilizar en los discursos seiscentistas analizados, pero también se incluye *dibujo*, la forma actual, la cual nos reenvía a *debucho*, y viceversa.

d) Información textual. Finalmente, la información textual es la constituida

por el conjunto de fragmentos textuales que, transcritos directamente de los discursos, han sido incorporados a los registros, bien como *contextos conceptuales*, bien como *contextos terminológicos*.

SECCIÓN 4. El corpus léxico. Esta parte se configura, en realidad, como un diccionario especializado al uso. La diferencia con las secciones que acabamos de describir radica en la diversa orientación de las entradas y, en consecuencia, en el tipo de información que nos brinda cada una. En las que hemos considerado hasta ahora, lo que se compilan, describen y clasifican son unidades de conocimiento, esto es, conceptos representados por un término concreto seleccionado al efecto (lo que denominamos *término de entrada*). Como hemos visto, en la sección 3 (*Corpus Conceptual*), los sinónimos terminológicos aparecen registrados y agrupados en el registro correspondiente al concepto que designan. Sin embargo, en la sección 4, lo que se describen son unidades lingüísticas, esto es, las palabras del vocabulario artístico, cada una con su propia entrada, ordenadas alfabéticamente, y seguidas de las diversas significaciones o sentidos que asumen en los discursos analizados.

Así, si consultamos el registro conceptual facilidad (2) en la sección 3, podemos conocer el alcance y las características semántico-nocionales de este concepto, además de los diversos signos lingüísticos utilizados para su designación (*facilidad, presteza, prontitud, prontitud*). En cambio, si buscamos en el *Corpus Léxico*, lo que encontramos es el conjunto de los distintos significados pictórico-artísticos que asume cada uno de estos signos lingüísticos.

2.3. UTILIDADES Y FUNCIONALIDADES DEL TTC

Concluiremos este recorrido por el TTC, sintetizando sus diversas utilidades y aplicaciones, a fin de resaltar su ver-

satilidad y polivalencia como objeto de conocimiento e instrumento de investigación. El TTC nos ofrece:

- una estructuración del conocimiento pictórico-artístico, organizado en categorías, facetas, jerarquías y tipologías conceptuales; y multidimensionalmente interrelacionado a partir de una *microestructura* de relaciones horizontales establecidas al efecto;
- una presentación gráfica y visual de dicha estructura de conocimiento (SECCIÓN 2), lo que facilita su aprehensión y legibilidad (véase, a modo de ejemplo, la fig. 3).
- un estudio semántico-nocional extenso y detallado para cada concepto, que incluye análisis teórico-críticos y ejercicios comparativos entre los distintos discursos analizados. Este análisis queda materializado en la *explicación* de los registros conceptuales (SECCIÓN 3);
- información lingüística y terminológica detallada para cada término registrado;
- una información exhaustiva y extensa, tanto conceptual como terminológica, significativamente más amplia que la contenida en los diccionarios o tesauros al uso; una información que ha sido pensada específicamente para cubrir las necesidad de los especialistas en Arte;
- correspondencias (equivalencias, falsas equivalencias) entre los conceptos españoles y los de otros contextos teóricos, especialmente los del ámbito italiano. Estas correspondencias se hacen visualmente explícitas en la representación gráfica de la estructura nocional (SECCIÓN 2) (Fig. 3).
- registro de las expresiones lingüísticas no específicas que poseen un valor heurístico significativo para la comprensión del concepto. Asimismo, la compilación de esta variedad léxica da cuenta del uso real que nuestros teóricos hacen del lenguaje para la exposición de sus ideas;

- la terminología histórica perteneciente al periodo cronológico que cubre el TTC, y sus correspondencias con los términos actuales;
- una herramienta lexicográfica digital, puesto que la sección 4 o *Corpus Léxico* funciona, en realidad, como un diccionario especializado al uso;
- distintos recorridos de lectura, posibilidades de consulta y puntos de acceso, como corresponde a su condición de objeto multiforme y complejo, constituido por estructuras diferentes, con información y presentación diversas, e internamente vinculadas mediante un sistema de enlaces virtuales. Así, el TTC nos da la posibilidad de explorar la estructura conceptual (sección 2), consultar los registros (sección 3), examinar las clasificaciones tipológicas (sección 1), revisar el corpus léxico (sección 4), o trasladarnos de una a otra sección para complementar la información que deseemos etc.
- diferencias específicas entre aquellos conceptos que varían o matizan su alcance semántico-nocional cuando son utilizados por autores diversos o en marcos teóricos diferentes;

Los contextos teóricos como diferenciadores de conceptos.

Antes de finalizar nuestra aproximación al TTC, nos gustaría detenernos en este último punto, puesto que constituye una de las características que lo singularizan como modelo de tesoro, contribuyendo a su utilidad en cuanto instrumento de investigación.

Decíamos al comienzo de esta introducción que uno de los objetivos de nuestra tesis doctoral -y, por tanto, del TTC- consistió en clarificar las distintas matizaciones semántico-nocionales que los conceptos asumen cuando son utilizados por diferentes autores, o en contextos discursivos y teóricos diversos. De hecho, esta circunstancia representa

una de las problemáticas más significativas en los estudios de interpretación textual, pues el término utilizado para designar el concepto que se matiza o se reformula incrementa sus posibilidades de significación, y en consecuencia sus probabilidades de ambigüedad y equívocidad. Todos sabemos que no es lo mismo el *disegno* en el sistema doctrinal de Zuccaro, que en el de Lomazzo, en el de Alberti, etc.

Pues bien, para clarificar esta situación y hacer visibles las diferencias entre conceptos que matizan o modifican su alcance semántico-nocional cuando son utilizados por autores diversos o en contextos teóricos diferentes, en el TTC hemos procedido a distinguirlos mediante *determinación pleonástica*, que consiste en asignar a cada unidad conceptual un símbolo codificado que indica el autor que ha formulado el concepto o el marco teórico al que pertenece. Ej.: facilidad (Pac.), manera de tiziano (Car.), edades de la pintura (Car.)

De esta forma, consultando el TTC podemos saber, por ejemplo, que modo acabado (Pac.) es la manera como F. Pacheco concibe y define este estilo y modo de realización pictórica, mientras que modo acabado (Car.) es como lo entiende e interpreta V. Carducho. Asimismo, una rápida ojeada a la estructura conceptual nos informa de que el *modo acabado* posee una diferente interpretación y valoración teórico-crítica en los discursos de estos dos autores. Por su parte, si consultamos la jerarquía nocional representada en la fig. 3, advertimos que el concepto facilidad (2) es específico del discurso de F. Pacheco, puesto que no aparece ningún otro concepto "facilidad (2)" vinculado a algún discurso español distinto de éste. Así pues, la determinación pleonástica nos permite describir sintética y visualmente las unidades nocionales, y nos facilita su localización discursiva o teórica.

2.4. CORPUS DIGITALIZADO DE TEXTOS ARTÍSTICOS ESPAÑOLES (ATENEA)

Concepción general. Complementariedad y autonomía. Como hemos indicado en líneas anteriores, este corpus digitalizado comprende el conjunto de los textos artísticos españoles utilizados para extraer los conceptos y términos que se registran en el TTC. Por eso hablamos de dos herramientas que se complementan. Esta complementariedad se hace efectiva mediante enlaces virtuales. Así, una vez que esté desarrollada la aplicación informática adecuada, de los fragmentos textuales que encontramos en los registros del TTC será posible acceder al texto completo del cual ha sido extraído dicho fragmento; e, igualmente, desde la base de datos textual será posible acceder al TTC para obtener información detallada sobre los conceptos y términos que se encuentran en sus textos.

Pero además de esta función complementaria, el corpus textual también ha sido concebido como un instrumento de funcionamiento autónomo, susceptible de ser utilizado por todos aquellos especialistas e investigadores interesados en estética, teoría y crítica artística. En realidad, nuestro objetivo último es que el corpus textual atenea logre convertirse en un repositorio de textos pictórico-artísticos lo más exhaustivo posible, constituyéndose, por tanto, en un instrumento de referencia básico para los estudios teórico-críticos y para las inves-

tigaciones relacionadas, en general, con textos, fuentes y documentos.

Nómina. En consecuencia, la nómina de textos incluida en este corpus no se circunscribe a los discursos pictóricos sobre los que actualmente se está desarrollando el análisis terminológico-conceptual y teórico-crítico que se recoge en el TTC; por el contrario, tenemos previsto incorporar otros discursos y documentos a lo largo del próximo curso académico, extendiendo el marco cronológico a los siglos XVI y XVIII. Nuestro procedimiento de trabajo se basa, pues, en un modelo de desarrollo en el que el corpus textual, sin dejar de estar relacionado con el TTC, posee su propia autonomía de crecimiento.

Procedimiento de trabajo. Las fases que marcan nuestro trabajo son las siguientes:

- Compilación, escaneado y revisión de textos: en primer lugar, los discursos y documentos seleccionados se escanean ópticamente, procediendo después a la conversión de esas imágenes en formato de texto mediante el programa *Recognita Estándar OCR 3.2* para PC. Una vez en dicho formato, se lleva a cabo la correspondiente corrección ortotipográfica y diseño formal de los textos, a fin de facilitar su visualización y lectura¹³.
- Clasificación de los textos y documentos según una tipología establecida al efecto:

¹³ Puesto que nuestro corpus documental está constituido por fuentes derivadas, esto es, por ediciones críticas, nuestro criterio de transcripción se ha ajustado, en líneas generales, al seguido por los autores de dichas ediciones. Asimismo, y puesto que el TTC aspira a dar cuenta de la terminología histórica del ámbito pictórico-artístico, el criterio fundamental que hemos adoptado es el de mantener la máxima fidelidad al texto original, tanto en lo que respecta al léxico, a los giros o expresiones, como a la propia grafía, un criterio que las ediciones críticas utilizadas han satisfecho plenamente. Sólo hemos intervenido en lo que concierne a las normas de acentuación ortográfica, utilizando las actuales para así facilitar y agilizar la lectura. No obstante, nuestro proyecto contempla la implementación del sistema gestor con una aplicación informática que permita al usuario hacer búsquedas terminológicas o lingüísticas empleando las formas contemporáneas. De este modo, se incrementará su versatilidad y eficacia. Recuérdese, además, que el TTC contempla las correspondencias entre las formas históricas y las actuales, de modo que el especialista también podrá acudir a esta herramienta para refinar sus búsquedas. Por ejemplo, un investigador interesado en el concepto de *dibujo* podrá buscar en el TTC cuál eran las formas para el término *dibujo* durante el siglo XVII, y así encontrará *debuxo*, *debujo*, *dibuxo*... Utilizando dichas variantes en sus procesos de búsqueda, no sólo recuperará los textos donde aparezca el término dibujo, sino también aquellos en los que se utilizan las otras formas ortográficas.

la clasificación tipológica de los textos nos permite introducir otro criterio de ordenación del corpus textual, además de los correspondientes a autores o fechas; así, el especialista podrá decidir si quiere consultar tratados, memoriales, documentos administrativos, etc.

- Codificación de los textos según los estándares de la TEI (Text Encoding Initiative)¹⁴: éste constituye un requisito fundamental, pues la codificación según dichos estándares es lo que hace posible que los textos sean comprensibles por todas las aplicaciones de procesamiento lingüístico. Al ser compatibles con cualquier sistema, se incrementan las opciones de uso e intercambio. Para el marcado TEI de los textos, contamos con la asesoría de destacados miembros de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y del Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos de la Universidad de Alicante, a los que aludimos al comienzo de nuestra exposición.
- Gestión y explotación de los textos. El sistema PhiloLogic: una vez codificados, los textos se incorporan al sistema informático PhiloLogic para su gestión y explotación en el entorno Web. *The PhiloLogic System*¹⁵ es un sistema informático desarrollado por el proyecto ARTFL en colaboración con el Servicio de Textos Electrónicos de la Biblioteca de la Universidad de Chicago (*The University of Chicago Library's Electronic Text Services*¹⁶) para la explotación de los textos compilados en corpus digitales. Este sistema conjuga un entorno amigable y una interfaz muy fácil de utilizar, con mecanismos informáticos de gran sofisticación, los cuales con-

tribuyen a optimizar y rentabilizar al máximo el análisis terminológico y lingüístico de los textos digitalizados. La versatilidad de dicho sistema ha permitido que, en la actualidad, éste sea utilizado por un importante número de bases de datos textuales y multimedia desarrolladas por otros organismos e instituciones que tienen suscritas diversas relaciones de colaboración con el proyecto ARTFL¹⁷.

Cuando durante el verano de este año 2004 tuve la oportunidad de dar a conocer el proyecto atenea a los miembros del ARTFL, éstos enseguida se mostraron muy interesados en nuestro trabajo, al ajustarse plenamente a su línea de investigación y a su campo de actuación, proponiendo casi de inmediato la posibilidad de establecer una colaboración. Así pues, el corpus atenea se incorporará al conjunto de colecciones textuales asociadas al proyecto ARTFL, contando con su asesoría técnica y su soporte informático, y utilizando para su explotación y gestión el sistema PhiloLogic, el cual se implementará, a su vez, con diversas características requeridas específicamente por nuestro proyecto. En la actualidad, una parte de los textos digitalizados ya se encuentran bajo el sistema PhiloLogic a modo de prueba, y según se desprende de los primeros análisis, el uso del sistema PhiloLogic contribuirá, sin duda, a incrementar la versatilidad, flexibilidad y eficacia de nuestro corpus textual como herramienta de investigación.

Utilidades del corpus textual y opciones de consulta. Es justamente en este aspecto en el que nos gustaría detenernos ahora. Pues bien, las utilidades

¹⁴ El TEI es un conjunto normalizado de especificaciones para la codificación formal y estructural de textos digitalizados en el ámbito de las Humanidades.

¹⁵ <http://www.lib.uchicago.edu/efits/ARTFL/philologic/index.html>.

¹⁶ <http://www.lib.uchicago.edu/e/ets/>.

¹⁷ El proyecto ARTFL desarrolló originariamente el sistema PhiloLogic para la explotación del corpus de textos franceses vinculado al *Trésor de la Langue Française*. Sin embargo, debido a su versatilidad y eficacia, éste ha llegado a convertirse en un sistema de aplicabilidad general. La colección de textos que actualmente se gestionan bajo el sistema PhiloLogic puede consultarse en <http://www.lib.uchicago.edu/e/ets/efits/ARTFL.html>

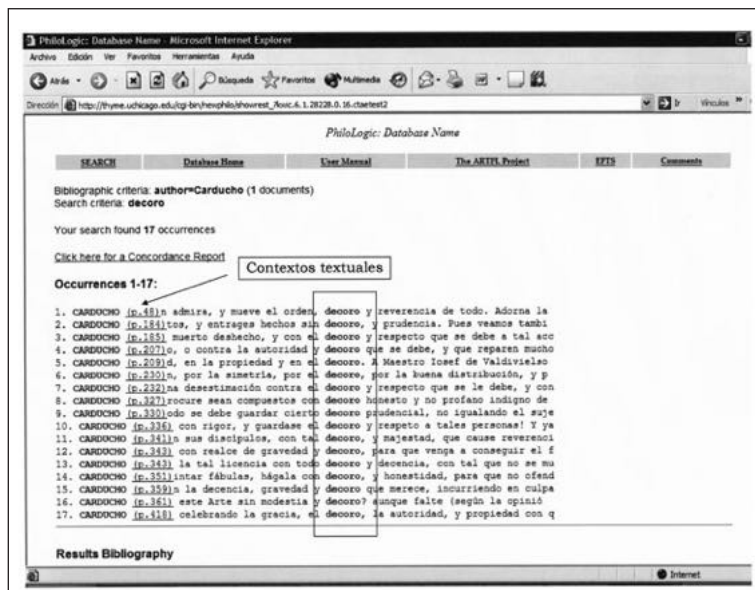


Fig. 6. Líneas de concordancia obtenidas con el sistema PhiloLogic. Ocurrencias del término *decoro* en los *Diálogos de la Pintura* de V. Carducho.

y opciones de consulta que nos ofrecerá la base de datos textual atenea se pueden dividir en tres vertientes:

- Obtención y búsqueda de textos

- El usuario podrá obtener, digitalizados, el texto completo o fragmentos textuales correspondientes al autor o autores sobre los que esté investigando. Es evidente que las posibilidades operativas que ofrece un texto digitalizado frente al texto impreso facilita de modo significativo el proceso investigador en sí mismo. Muchos de nosotros, en alguna ocasión, hemos necesitado utilizar textos digitales. La ventaja que comporta la base de datos ATENEA es que, en vez de digitalizar el texto cada uno individualmente cuando así lo necesitemos, existirá una fuente general a la que podremos acudir sin necesidad de dedicar tiempo a esta tarea.
- Por lo que concierne a la selección y búsqueda de los textos, al usuario se le ofrecen diversas posibilidades: puede acceder directamente al texto específico que está buscando introduciendo

su título en el campo de búsqueda, pero también puede obtener todos los textos correspondientes a un autor o a un periodo determinado; los textos que incluyen una palabra específica en su título; e incluso, si lo desea, puede obtener todos los textos compilados en la base de datos.

- Investigación terminológico-lingüística y conceptual

- Concordancias intra e intertextuales. En el marco más particular del estudio terminológico-conceptual, el especialista podrá, por ejemplo, obtener concordancias sobre un término concreto presente en un tratado o en varios de ellos. Imaginemos un especialista interesado en el uso del término *decoro* en el tratado de V. Carducho. Las líneas de concordancia obtenidas, en las que se muestran todas las ocasiones en las que el término aparece en el discurso, acompañado de su fragmento textual correspondiente, le permitirá estudiar cómodamente cómo se utiliza dicho término, con qué frecuencia de uso

aparece, qué distintas significaciones asume, etc. (Fig. 6). Conjuntamente, el especialista también podrá establecer comparaciones entre distintos textos, ya que el sistema PhiloLogic permite realizar análisis intertextuales entre los diversos discursos compilados en la base de datos. Así, se pueden obtener líneas de concordancia de las ocurrencias del término *decoro* en todos los discursos pertenecientes a un periodo cronológico, a un marco geográfico, a autor determinado, etc.

- Coocurrencias. También se pueden obtener coocurrencias, lo que nos permite conocer con qué otros términos o palabras suele aparecer un término concreto en uno o en varios discursos. Pensemos, por ejemplo, en un especialista interesado en obtener los casos en los que el término *hermosura* coocurre con *gracia*, y analizar, así, las interferencias semánticas entre uno y otro.
- Búsqueda por materias y temas. Otra de las opciones con las que podrá contar el usuario es la exploración del corpus por materias, temas o conceptos. Para ello, estamos llevando a cabo un análisis temático de los discursos, indicándose, cada sección o capítulo, a partir de una serie de palabras-clave, por ejemplo, *parangón*, *decoro*, *definición de pintura*, *clasificación de las artes*, *dibujo*, etc. De este modo, el investigador interesado en el tema de la *clasificación de las artes* podrá obtener todos los contextos textuales en los que se aborda esta cuestión.
- Información sobre las fuentes y documentos
- Pero, además, al especialista también le será posible obtener información sobre el propio discurso o documento. Para ello, el corpus textual se está implementando con una base de datos adicional sobre fuentes y documentos, en la que la información relacionada con cada uno de los textos y discursos digitalizados se registra en campos codificados y

categorizados al efecto. Así, consultando dicha base de datos, el usuario podrá obtener información referente a las ediciones y sus características, editores, fechas, fortuna crítica, etc.

3. HACIA DONDE CAMINAN EL TTC Y EL CORPUS TEXTUAL ATENEA

Puesto que hemos incidido en la idea de que las herramientas que desarrolla nuestro proyecto no son productos concluidos y cerrados, sino recursos abiertos y prospectivos, que deben evolucionar y crecer, concluiremos esta exposición delineando las vías principales por las que discurrirá el desenvolvimiento futuro del TTC y de la base de datos textual atenea.

- El TTC expandirá su área de actuación, a fin de incluir otros dominios artísticos, además de la Pintura, y otros periodos históricos, además del siglo XVII.
- Ampliará también el registro de equivalentes en otras lenguas, con lo que estaremos construyendo un auténtico tesoro multilingüe.
- Asimismo, se incrementará el conjunto de discursos y documentos digitalizados, de manera que, en poco tiempo, podremos obtener un exhaustivo corpus informatizado de textos artísticos españoles.
- En el próximo año, además, se procederá a la publicación Web de estas herramientas. Este primer acceso público nos servirá como fase de prueba, en la que analizaremos la efectividad y la operatividad del sistema y de las estructuras desarrolladas.
- Estamos interesados también en establecer enlaces con colecciones digitales de recursos visuales, pues las imágenes artísticas constituyen un instrumento fundamental para clarificar la significación de los conceptos y términos contenidos en el TTC; de igual modo, los términos registrados en el TTC también son susceptibles

- de ser utilizados en los procesos de catalogación y documentación de dichas imágenes, por lo que la complementariedad se nos presenta biyectiva.
- Además, trabajaremos en la adecuación del modelo de tesoro a las normas ISO, pues nuestro objetivo es hacer del TTC un modelo general y universal, un modelo que pueda ser utilizado en cualquier investigación terminológico-conceptual que quiera realizarse, sea cual sea el ámbito artístico o el periodo cronológico.
 - Finalmente, también desarrollaremos un sistema de gestión para futuras contribuciones, de manera que los usuarios particulares o las instituciones que estén interesadas podrán colaborar en el crecimiento y expansión del TTC y del corpus textual atenea.



JOAQUIM CLARET,
ESCULTOR DE LA MEDITERRÁNEA

Cristina Rodríguez Samaniego
Universitat de Barcelona

El proyecto que presentamos a continuación corresponde al sujeto de una tesis doctoral en vías de realización, en la que estoy trabajando actualmente desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

Colaborador de Aristide Maillol en su taller de Marly-le-Roi, compañero y amigo de Maurice Denis en Saint-Germain-en-Laye, Joaquim Claret i Vallès (Camprodon, 1879 – Olot, 1964) vivió inmerso en el mundo cultural de un París en el que se agitaban, efervescentes, nuevas ideas, nuevas maneras de proceder y de sentir, que conformaron las bases del arte contemporáneo.

La tesis en curso que hoy comentamos gira entorno a la figura del escultor, analizando no sólo su producción y los aspectos que de ella se derivan, sino también el contexto cultural en la cual ésta se insertó. Participante activo en las corrientes hacia el clasicismo que se forjaron en la Francia de principios del siglo XX, el recorrido vital de Claret i Vallès resulta idóneo para ir resiguiendo, punto a punto, el hilo de este momento tan fecundo y primordial de la Historia del Arte europeo.

El camprodonense bebió de las aguas de las nuevas tendencias surgidas a finales del siglo XIX, que se acercan a la Mediterránea y al mundo meridional, e hizo de ello su fuente de inspiración. Percibi-

do como una suerte de Arcadia, el paisaje y el bagaje cultural de estas tierras del Sur aportó a los artistas toda una nueva materia de trabajo, sorprendente y cegadora.

Joaquim Claret murió en Olot la Nochebuena del 1964. Lejos quedaba ya ese día de 1905, en que bajó del tren que le había llevado a París, empujado por una profunda vocación artística, la cual le condujo a trabajar al lado de las figuras más representativas del arte europeo del cambio de siglo.

El camino que recorrió, muestra de sus constantes inquietudes y de su perpetuo interés por aprender, lo trasladó de su Camprodon natal a la capital gala, donde laboró metódicamente y con mucha constancia durante más de veinticinco años. Su periplo le permitió entrar en contacto con las figuras más relevantes del pensamiento artístico del momento, así como participar en el desplazamiento del gusto hacia lo clásico que se orquestó en la Europa finisecular.

Joaquim Claret, escultor de la Mediterránea se articula a partir del análisis del cambio estético que se produjo a finales del siglo XIX. El simbolismo dio paso a un nuevo espíritu clásico, a la vez que la preferencia por lo procedente de las tierras nórdicas parece desvanecerse, en favor de una primacía del gusto orientado al universo mediterráneo y a la cultura greco-latina.

El estudio de los principales autores que participaron en la ruptura nos permite adentrarnos de forma segura en este momento artístico de tanta relevancia en la Historia del Arte. Así, en nuestro estudio seguimos la estela de aquéllos que, mediante su aportación al desarrollo de la práctica artística en el periodo citado, resultan extremadamente interesantes para nuestra búsqueda.

Joaquim Claret llegó a París por primera vez en 1905, con motivo de su participación en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Parece ser que su instalación definitiva se produjo a finales del año siguiente. Es en este momento cuando se inició su carrera, a caballo entre los dos países, que le llevó a trabajar al lado de unos de los artistas más destacados de su época.

Claret empezó perfeccionando su estilo al lado de Aristide Maillol, en su taller de los alrededores de París, llegando a colaborar y a llevar a término gran cantidad de las obras del rosellonés en calidad de *practicien*¹. Además, el escultor de Camprodon llegó a establecer amistad con buena

parte de los artistas más influyentes de la capital gala: Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, etc. Su asistencia a la Académie Ranson da cuenta de las relaciones de las que gozó Joaquim Claret desde su llegada a Francia. Por supuesto, estas conexiones son de importancia fundamental para nuestra tesis.

La Primera Guerra Mundial sorprendió a Claret en los Pirineos catalanes, donde pasaba su luna de miel, y allí le retuvo hasta el 1919, momento en que, debido a la insistencia de Maillol, decidió volver a Francia². Se instaló en Saint-Germain-en-Laye, población al oeste de París, cerca del Prieuré de Maurice Denis; y no lejos de Marly-le-Roy, donde vivía y tenía su taller Maillol.

De Aristide Maillol aprendió una manera de concebir la escultura, que configuró la base de su estética, la cual, sin embargo, evolucionaría para independizarse de su maestro. Su separación definitiva, acaecida a finales de la década de los veinte, marcó sobremanera el giro al que nos referimos. En nuestra tesis pretendemos analizar las diferencias, así como los puntos de contacto entre las producciones de ambos artistas.

De la misma manera, nos interesa sobremanera ahondar en el mundo de influencias que pudo haber asimilado el escultor camprodonense a su llegada a la capital francesa. Con esta intención, profundizamos en el estudio de las propuestas estéticas en boga durante los primeros años del siglo pasado, las cuales, a su vez, responden a unos preceptos culturales más antiguos. Esto es, el debate nacido en la última década del XIX entorno al uso de la tradición y del material procedente de la herencia greco-latina, florece en el momento de la llegada de Claret a París.

Por esta razón, la tesis que proyectamos se ocupa de investigar en las raíces modernas del movimiento de renovación en el que participó el escultor. Nos centramos en el papel del poeta Jean Moréas, quien tiñó de tonalidades clásicas el mundo de las letras galas. Y, en el ámbito de las artes plásticas, fijaremos nuestra mirada en Maurice Denis, quien hizo lo propio a través de su obra escrita y pictórica. Denis nos interesa, además, debido a su relación de amistad y su colaboración profesional con Joaquim Claret, tema que también queremos reflejar en la tesis.

“Le retour à la tradition et à la discipline est aussi unanime que l'étaient, dans notre jeunesse, le culte du moi et l'esprit de révolte. Je citerai ce fait que, dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde le mot “classique” est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner

¹ AAVV (1996): *Aristide Maillol*, Flammarion, París [exposición realizada en el Musée des Beaux-Arts de Lausanne, del 15 de mayo al 22 de setiembre de 1996], p.169.

² La familia Claret-Oró conserva gran cantidad de cartas dirigidas a Claret, exhortándole a volver a París.

*les tendances "avancées". L'impressionnisme est désormais considéré comme une époque "d'ignorance et de frénésie" à laquelle on oppose "un art plus noble, plus mesurée, mieux ordonné, plus cultivé"*³.

Estas palabras del célebre artículo de Maurice Denis, "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", ponen de manifiesto el evidente cambio que se produjo en el mundo de las artes francesas, y que tuvo su punto álgido a principios del XX. El impresionismo y el simbolismo dejaron paso a una nueva tendencia que sería primordial en las manifestaciones plásticas del momento: el esfuerzo hacia un nuevo clasicismo.

La Europa de la primera década del siglo pasado vio crecer con fuerza, al lado de las primeras vanguardias, una nueva línea estética que hablaba de un retorno a la tradición, de una voluntad de crear un arte la belleza del cual radicaría en el equilibrio, el orden y la armonía de las proporciones. Un estilo que preconizara la adecuación al ideal procedente de la herencia greco-latina.

Sin embargo, tan sólo un par de décadas antes, las grandes figuras del arte europeo caminaban en otra dirección. Habiendo obtenido un éxito incuestionable, el impresionismo vivía sus últimos momentos de esplendor, mientras que el simbolismo se adueñaba de la literatura y las artes plásticas. Y es precisamente en este punto donde germina el origen del nuevo clasicismo.

Joaquim Claret, escultor de la Mediterránea se plantea las razones que propiciaron la aparición de este nuevo clasicismo del que hablamos. La cuestión es: ¿cómo se pasó de una producción basada en las emociones, centrada en los movimientos espirituales del alma humana, a otra ca-

racterizada por un amor a la razón, marcada por el énfasis en la estructura y la materia? ¿Cuáles fueron los factores que activaron este cambio, a primera vista tan extremo?

Como ya habíamos comentado, el punto de partida hacia la nueva estética debe ser situado en la última década del siglo XIX. Fue precisamente en este ambiente finisecular que comenzaron a despuntar las directrices que habían de eclosionar de forma triunfal pocos años después, dando lugar a un estilo en el corazón del cual debemos situar a Joaquim Claret i Vallès.

El papel del poeta griego Jean Moréas (su verdadero nombre era Yannis Papadiamantopoulos), es considerado crucial para el nacimiento del movimiento en cuestión. Su labor en el mundo de las letras configuró un caldo de cultivo en el cual se apoyarán las manifestaciones paralelas en el ámbito de las artes plásticas.

La evolución ideológica del poeta griego será uno de los puntos que se desarrollarán en la tesis. Su aportación al nuevo movimiento clasicista en el mundo de la literatura es remarcable, su camino siendo emulado por otros hombres de cultura en las décadas venideras.

Moréas, quien se había erigido en una suerte de portaestandarte de la poesía simbolista francesa, abandonó esta tendencia en pos de una lírica íntimamente ligada a la tradición greco-latina. El proceso que le llevó, desde la cúspide de la práctica simbolista a abandonar la *Ecole Romane Française* fue corto, de apenas un año. Y su orientación, en su momento fuertemente controvertida, pasó a ser mayoritaria poco tiempo después.

³ "El retorno a la tradición y a la disciplina es tan unánime como lo fueron, en nuestra juventud, el culto del yo y el espíritu en rebelión. Yo citaré el hecho que, en el vocabulario de los críticos de vanguardia la palabra "clásico" es el elogio supremo, y sirve por consecuente a la hora de designar las tendencias "avanzadas". El impresionismo es a partir de ahora considerado como una época "de ignorancia y de frenesí", a la cual oponemos "un arte más noble, más mesurado, más ordenado, más cultivado".

Denis, Maurice (1909): "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", publicado por primera vez en *L'Occident*, n°90, mayo, pp.191-192.

El punto de inflexión de su carrera cabe localizarlo en el *Pèlerin Passionné*⁴, con el 1891 como fecha de publicación, pero con toda probabilidad aparecido a finales del 1890⁵. Moréas abogaba en este texto por la recuperación de los antiguos usos de la poesía de su país de adopción. Afirmaba que, desde el siglo XVI, las prácticas se habían empobrecido irremediablemente, por lo que era necesario incorporar a la poesía actual aquellos tipos de versificación y otros recursos vetados por la reforma de Malherbe⁶.

En setiembre del mismo año, el poeta ateniense celebró la creación de la *Ecole Romane Française*⁷, en la que le acompañan otros hombres de cultura, entre ellos Charles Maurras. La *Ecole* “[...] renue la « chaîne gallique » rompue par le romantisme et sa descendance parnassienne, naturaliste et symboliste”⁸.

Moréas abandonaba definitivamente, con esa afirmación, el simbolismo literario. Habiéndose remontado con el *Pèlerin Passionné* al siglo XVI buscando las fuentes más puras para renovar las letras del momento, se dieron cuenta que necesitaban una lengua sin contaminar, nada contradictoria, noble y entroncada con la tradición originaria, la greco-latina⁹. La lengua francesa se convertía en la única heredera legítima de Atenas y de Roma¹⁰.

La importancia del papel de Moréas en el campo de la literatura fue, como hemos visto, crucial. La evolución que propuso al simbolismo en el ámbito de la poesía estuvo marcada por una reinterpretación del bagaje cultural clásico, el cual

debía ser adoptado por la modernidad francesa, al ser ésta su legítima sucesora.

En el mundo de las artes plásticas, también se estaba fraguando una superación de las tendencias simbolistas, cuyo punto culminante se dará ya en las primeras décadas del XX. Maurice Denis será el autor escogido para ilustrar este giro.

Denis fue un personaje singular, extremadamente fecundo, y notable en todas las actividades que emprendió. Destacó por ser, además de un artista multidisciplinar, un teórico y un crítico excelente, el rol del cual supuso un hito en un momento tan convulso de la historia del arte como lo fue ese cambio de siglo.

Los escritos de Maurice Denis perfilan con precisión todos los acontecimientos que favorecieron la génesis del arte contemporáneo, y nos transmiten un testimonio privilegiado de esos tiempos de innovación y osadía en los que también participó Joaquim Claret. Nacido y educado en la esfera simbolista nabí, la peculiaridad de su aportación consistió, sin embargo, en abogar por una renovación de esta estética, mediante la incorporación de un tratamiento inscrito en la tradición clásica greco-latina.

Cabe afirmar que la elección de Denis no es nada casual. Su relación de amistad y colaboración profesional con Claret i Vallès tuvo sus frutos, tanto a nivel ideológico como artístico. Ambos compartían una estética parecida, llegando a ejecutar Claret ciertas piezas diseñadas por Denis.

⁴ Moréas, Jean (1981): *Le Pèlerin Passionné*, Léon Vanier, París. El título original es *Pèlerin*, y no *Pèlerin*, como sería correcto en francés. Desconocemos el motivo de esta divergencia.

⁵ Como nos indica Charles Maurras. Consúltese Maurras, Charles (1923) : *L'allée des philosophes*, Société Littéraire de France, París, p.267.

⁶ Moréas, Jean (1981): “L’auteur au lecteur”, prólogo a *Le Pèlerin Passionné*, *op cit*, pp. II-V.

⁷ Consúltense los artículos siguientes: Moréas, Jean (1891): carta en *Le Figaro*, n°257, 14 de setiembre, p.1; y Moréas, Jean (1891): “L’École Romane”, en *Le figaro*, n°266, 23 de setiembre, pp.1-2.

⁸ “Renueva la “cadena gala”, rota por el romanticismo y por su descendencia parnassiana, naturalista y simbolista”. Véase Moréas, Jean (1891), carta en *Le Figaro*, *op cit*.

⁹ Thérive, Alexandre (1913): “L’École Romane Française”, en *Revue Critique des idées et des livres*, n°117, tomo XX, 25 de febrero, pp.392-393.

¹⁰ Moréas, Jean (1891): “L’École Romane”, *op cit*, p.2.

A la vez, Joaquim Claret ayudó a Maurice Denis y a Georges Desvallières en sus Ateliers d'Art Sacré. De aquí que el estudio del pensamiento artístico de Denis sea de especial importancia para el buen desarrollo de esta tesis.

En 1888 Denis quedó fuertemente impresionado por lo innovador de la pintura que posteriormente sería conocida como *Le Talisman*¹¹. Contemplando el cuadro de Sérusier, comprendió hacia dónde quería encaminar su producción. El autor había procedido aconsejado por Paul Gauguin, quien le indicó que pintara tan sólo aquello que sintiera ante el paisaje del Bois d'Amour de Pont-Aven¹². El resultado: una composición que se alejaba de todo academicismo, incluso llegando a prefigurar la abstracción del siglo XX, en la que primaban colores eléctricos distribuidos sobre la superficie a modo de grandes manchas aparentemente informes.

La visión de *Le Talisman* y el mensaje de Gauguin fueron reveladores para un conjunto de estudiantes de la Académie Julian, que decidieron seguir la vía iniciada por Sérusier configurándose el grupo de los artistas Nabís¹³.

Maurice Denis, quien se erigió en teórico principal del grupo, formuló en 1890 su famosa definición de cuadro: “Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est

essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées”¹⁴.

La pintura simbolista debía caracterizarse, además de por ser una composición realizada a partir de manchas de colores sobre una superficie plana, por presentar un conjunto bello. Así lo exigía la teoría de los equivalentes simbolista, enunciada por Denis. Según ésta, cualquier elemento de la naturaleza era susceptible de generar en el artista una emoción, la cual podía ser trasladada al lienzo usando un equivalente plástico. El espectador tenía que poder percibir la emoción escondida tras su equivalente, e identificarla como tal. El resultado debía ser siempre el de una obra bella, decorativa, concebida para el placer de los ojos¹⁵.

Si los efectos causados por la contemplación de *Le Talisman* y las enseñanzas de Gauguin imprimieron el carácter del Denis joven; su visita a Roma el 1898 y el ejemplo de las obras de arte de la Antigüedad hicieron lo propio para el Denis maduro. Aunque siempre había otorgado cierto peso al bagaje antiguo como cuna del arte occidental y de las tendencias decorativistas de los nabís¹⁶; su apego a la cultura clásica es, a partir del 1898, diferente¹⁷.

Efectúa, así, un giro parecido al de Jean Moréas, pero ahora en el campo de las artes plásticas. Y su camino in-

¹¹ Tal y como reflejó en Denis, Maurice (1903): “L'influence de Paul Gauguin”, en *L'Occident*, n°23, octubre, p.160.

¹² Anquetil, Marie-Amélie (1988): “Pont-Aven, la Pension Gloanec”, en *Le Prieuré célèbre Le Talisman*, Musée Départemental du Prieuré, Paris, p.7 [folleto de la exposición homónima realizada en el Musée Départemental du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye, del 14 de octubre al 20 de noviembre de 1988].

¹³ Su nombre significaba “profeta” en hebreo, y fue escogido por Auguste Cazalis, según nos contó Anquetil, Marie-Amélie (1988): “Paris, l'origine des Nabís”, en *Le Prieuré célèbre Le Talisman. op cit*, p.10.

¹⁴ “Acordarse que un cuadro – antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, o una anécdota cualquiera – es esencialmente una superficie plana recubierta de colores acoplados en un orden determinado”. Denis, Maurice (1890): “Définition du néo-traditionnisme”, en *Art et critique*, n° 65, 23 de agosto, p.540.

¹⁵ Denis, Maurice (1895): “Préface de la IXe exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes”, en Denis, Maurice (1993): *Le Ciel et l'Arcadie, Maurice Denis, Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon*, Hermann, Collection Savoir: Sur l'Art, Paris, p.28.

¹⁶ Consúltense, por ejemplo: Denis, Maurice (1896): “Notes sur la peinture religieuse”; y Denis, Maurice (1895): “Préface de la IXe exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes”, ambos en *Le Ciel et l'Arcadie, op cit*, pp.32-48 y pp.28-29, respectivamente.

¹⁷ Denis, Maurice (1898): “Les Arts à Rome, ou la méthode classique”, en Denis, Maurice (1993): *Le Ciel et l'Arcadie, Maurice Denis, op cit*, p.55-69.

augura una nueva estética, un nuevo espíritu clásico, que compartió con el propio Joaquim Claret.

En nuestra tesis tratamos de constatar como la práctica defendida a raíz de su descubrimiento romano, proponía de hecho una evolución substancial respecto a la teoría de los equivalentes simbolista. Ahora abogaba por una producción basada en los mismos términos, en la que, empero, el correctivo a la subjetividad del artista no venía dada por la necesidad de crear belleza, como en la época nabí¹⁸, sino por la preponderancia de la razón.

El método clásico defendido por Maurice Denis debía mucho de las experimentaciones de otros artistas, sobretudo pintores, como Pierre Puvis de Chavannes o Paul Cézanne. La influencia de ambos en la génesis del nuevo clasicismo del siglo XX es también analizada en la tesis *Joaquim Claret, escultor de la Mediterránea*. Para ello, se utilizará material crítico contemporáneo a los artistas, así como las opiniones de Denis a su respecto, las cuales, como hemos comentado, tuvieron que ser relevantes para nuestro escultor.

La obra de Aristide Maillol entronca claramente con los postulados de Denis, como lo demuestra el artículo que le dedicó al escultor el 1905¹⁹. De aquí que el pensamiento de Denis se halle también en las obras de Claret realizadas en el taller de Maillol.

Los primeros años de Joaquim Claret en Francia son también los previos a la Gran Guerra. El ambiente político y cultural condiciona irremediamente el panorama artístico, y el caso de nuestro escultor no es, por supuesto, el único. Por esta razón la tesis albergará un capítulo dedicado a las tendencias estéticas previas e inmediatamente posteriores al conflicto bélico.

Joaquim Claret trabajó asiduamente para el rosellonés hasta mediados de la década de 1920. En ese momento, sus carreras divergen, y el camprodonense debe ganarse la vida fuera de la esfera del que había sido su maestro diez años atrás. En este periodo las formas de sus esculturas se liberan y se hacen más personales, pero, desgraciadamente, también se ven sujetas a los caprichos del momento histórico.

Repasaremos la participación de Claret en exposiciones tanto en Francia como en Cataluña. La década de los 20 fue un lapso extremadamente fecundo para el escultor en este sentido, exponiendo en más de dieciséis ocasiones. Fue el momento de su primera exposición individual en un espacio de prestigio, las galerías parisinas Bernheim-Jeune²⁰. El 1928 se trasladó a Barcelona, para preparar las tres obras con las que adornó la Exposición Internacional del 1929²¹.

Fruto de los viajes a Cataluña, su bagaje artístico se ve enriquecido. En la Ciudad Contal podrá reanudar antiguas amistades, e incluso conocer a gente del mundo de la cultura que tuvo que condicionar, de una manera u otra, el trabajo del escultor. Sabemos, por el tipo de muestras en las que tomaba parte, que su círculo era próximo al Noucentisme, movimiento que había ya perdido vigor desde 1917. Sin embargo, hemos creído conveniente comparar la producción de Claret con la de los artistas que expusieron con él, procedentes del primer Noucentisme. De esta forma, estableceremos un análisis iconográfico de la producción del camprodonense hasta ese momento, confrontándola a la de otros artistas catalanes.

Y, de la misma manera, nos interesa trasladar esta comparación iconográfica

¹⁸ Denis, Maurice (1909): "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", *op cit*, pp.192-193.

¹⁹ Denis, Maurice (1905): "Aristide Maillol", en *L'Occident*, n°48, noviembre, pp.241-249.

²⁰ *Exposition Claret chez Bernheim-Jeune*, MM Bernheim-Jeune Editeurs d'art, París, 1921. El prólogo lo escribió Maurice Denis.

²¹ Grandas, Maria Carme (1988): *L'exposició internacional de Barcelona de 1929*, Gràfiques Guada, Col·lecció "Els Llibres de la Frontera", n°21, Esplugues de Llobregat (Barcelona).

a tierras francesas, completando, así, el estudio de la estética claretiana. El estudio de la obra de Joaquim Claret se verá completado con la inclusión del Catálogo Razonado, que constará de, aproximadamente, quinientas piezas.

El proyecto que damos hoy a conocer trata una temática poco habitual y, paradójicamente, crucial para entender el decurso del arte en el primer tercio del siglo XX, en especial en los ámbitos catalán y francés. El Noucentisme ha vuelto a ser otra vez objeto de estudio, y la investigación sobre este periodo ha crecido considerable y felizmente. Lo mismo sucede con los movimientos de retorno al orden acaecidos en Francia y, en menor medida, en Italia.

Sin embargo, por lo que respecta a la tendencia de recuperación de lo clásico, que marca la formación francesa de Claret, la búsqueda se halla estancada. Es esta carestía la que, en cierta manera, impulsa nuestro trabajo. Tratando de suplir el vacío existente, la figura de Joaquim Claret nos hace de guía para iluminar un poco más el periodo en cuestión,

universalmente conocido por las producciones de tipo no figurativo.

Por otra parte, aprovechando el camino iniciado con la obra de Jaume Vallcorba²² y de Antoni Marí²³, o el orquestado a raíz de la exposición *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*²⁴, esta tesis doctoral en proceso de elaboración trata de dar una visión global del nuevo clasicismo de principios de siglo XX, poniendo de manifiesto los puntos en común, así como las divergencias existentes entre los productos catalán y francés de una tendencia similar.

Joaquim Claret, escultor de la Mediterrànea pretende arrojar una nueva luz a las corrientes surgidas a finales del siglo XIX, que abogan por la recuperación de la tradición nacional, y la reivindicación de los orígenes de ésta, radicados en el mundo clásico, greco-latino. Propone, en definitiva, una nueva visión de esta corriente, que empapó el resto de campos de la cultura gala en los años inmediatamente posteriores, convirtiéndose en un estilo recurrente a principios del XX e influenciando, desde su núcleo parisino, al resto del mundo.



²² Véase Vallcorba, Jaume (1994): *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Quaderns Crema, Assaig Minor, Barcelona.

²³ Marí, Antoni (1990): "L'esperit clàssic i el retorn a la Mediterrània", en *La voluntat expressiva*, Versal / Tendencias, Barcelona, pp. 65-82.

²⁴ Consúltese Peran, Martí, Suárez, Alicia, y Vidal, Mercè, [ed.] (1994): *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Enciclopèdia catalana / Generalitat de Catalunya / CCCB, Barcelona [Catálogo de la exposición realizada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), del 22 de diciembre del 1994 al 12 de marzo del 1995].

HISTORIA DEL RETABLO EN CERDEÑA
Y LA INFLUENCIA DEL ARTE DEL LEVANTE HISPÁNICO
(SIGLOS XIV AL XVIII)

Maria Rosaria Rosas
Universidad de Granada

Este trabajo es una tesis doctoral que se está haciendo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, bajo la dirección del profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín, catedrático del mismo.

Esta tesis tiene un gran interés para la historiografía española, en tanto que aclara y da a conocer aspectos de la Historia del Arte en Cerdeña en los cuales es muy importante la influencia del levante ibérico, con una síntesis que abarcará no sólo el estudio de las grandes obras y de los autores más destacados, de los que ya existen trabajos de diferentes e importantes historiadores de Arte, sino también de las obras del arte "Popular", de las que quedan en muchos pueblos importantes huellas, haciendo un catálogo lo más exhaustivo posible.

Sobre este tema han aparecido ya diversas publicaciones de grandes historiadores del arte de la Cerdeña, desde finales del siglo XIX y hasta nuestros días, si bien todavía queda mucho por hacer. Con el fin de ofrecer una pequeña muestra, sin más valor que el meramente orientativo, podríamos destacar, atendiendo tan sólo a los últimos años, obras como Renata Serra, *Pittura e Scultura dall'età Romanica alla fine del '500*, Ed. Ilisso, Nuoro 1990; Maria Grazia Scano, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Ed.

Ilisso, Nuoro 1991; Vico Mossa, *Dal Gotico al Barocco in Sardegna*, Ed. Carlo DeLino, Firenze 1982; AA.VV., *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*, Ed. M&T Sardegna, Cagliari, 1993; AA.VV., *Estofado de Oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Mostra Exmá, 16 dicembre 2001/ 27 gennaio 2002, Ed. JANUS, Cagliari, 2001. entre otras muchas monografías y estudios dedicados al ámbito catalán.

La isla de Cerdeña, desde la segunda mitad del siglo IX, carecemos de documentos para ser mas precisos, y hasta 1258 estaba dividida en cuatro reinos llamados "Giudicati", cuyos reyes eran los "giudici": el reino de Cárali, al sur; el reino de Arborea, que abarcaba el centro; el reino de Torres, en el noroeste, y el reino de Gallura, en el noreste. Desde mediados del siglo XIII, tres de estos cuatro reinos fueron conquistados por la república marinera de Pisa. En 1326 el territorio dominado por Pisa fue conquistado por el reino de Aragón, y sólo el reino de Arborea seguirá luchando contra los nuevos dominadores, hasta que en 1410 toda la isla caiga bajo el dominio aragonés, vigente hasta 1720 momento en que , con el Tratado de Londres, el dominio sea asignado a los Savoia¹. El arte que se desarrollará en la isla, por lo tanto, a partir del siglo XIV,

¹ Casula, F.C., 1992: p. 46-383-389-462.

tendrá sus formas más destacadas en el Retablo y la arquitectura monumental, en donde el estilo gótico-catalán convivirá con otros rasgos originales de la isla, que seguirán vivos hasta bien adentro el siglo XVIII.

El retablo en Cerdeña, o la “pala de altar”, apareció a finales del siglo XIII o comienzos del XIV, muy influenciado por el arte de Toscana. Pero con la conquista por parte del reino de Aragón en 1326, no sólo políticamente sino también artísticamente, se produjo un cambio: a partir de esta fecha la arquitectura, la pintura, la escultura y, sobre todo, los retablos, comenzaron a verse influenciados por el arte hispánico.

Los retablos sardos desde mediados del siglo XIV y hasta mediados del siglo XV, serán prácticamente todos de importación, llegados a través de la, así llamada, “ruta de arte mediterráneo”, es decir: Nápoles, Cagliari, Barcelona, y su estilo será el propio del tardo gótico. Desde 1455, en cambio, las obras se producen en la isla, por artistas del levante hispánico que se trasladan a Cerdeña con su propio taller, o por obradores de artistas nativos formados en las escuelas catalanas. Con ello se comienza a percibir una lenta influencia flamenca en el arte tardogótico de origen catalán y valenciano.

A finales del siglo XV y durante la primera mitad del XVI, tiene lugar el momento de transición entre la continua y gradual penetración del tardogótico, a través de las obras hechas por pintores catalanes y nativos, y los aportes del renacimiento italiano. El nuevo estilo se desarrollará sobre todo en la pintura y, más tarde, en la arquitectura de los retablos, apareciendo en este momento nombres muy importantes de autores indígenas. Sin embargo, no tendrá un gran desarrollo en la isla para la arquitectura, que sigue siendo en su mayoría gótico-catalana en su acepción sarda. En la segunda mitad del quinientos el reta-

blo sigue su desarrollo en manos de artistas regionales, pero bajo la influencia del clasicismo purista inaugurada con la política de Felipe II, lo que dará lugar a un sincretismo entre el clasicismo moderno y el arcaísmo medieval. Hasta ese momento el gótico-catalán, que había sido muy vital, comienza su crisis y tiene que competir, no sólo con el clasicismo purista impuesto de Felipe II, sino también con las fuertes persistencias bizantinas, románicas y anti-clásicas de la tradición insular, nunca abandonadas del todo. En este mismo periodo se individualiza una corriente pictórica “popular” demandada por la comitencia menos culta y exigente. Esta pintura tendrá una larga fortuna, desarrollándose hasta finales de siglo, y luego, durante el XVII y el XVIII, sobre todo en la provincia. La grave carencia de documentación acerca de estas obras hace que sea muy difícil establecer la cronología de los trabajos, pues el mantenimiento de rasgos arcaicos puede obedecer a razones muy diversas, que van desde la incapacidad del pintor a una voluntad expresiva consciente, derivada de las exigencias de vulgarización popular. El ámbito cultural será siempre catalano-valenciano, pero con importantes préstamos de las diferentes escuelas y ámbitos culturales de la Italia continental y el norte de Europa. Esto será posible gracias a la circulación de obras de arte y estampas, sobre todo de Dürero, que tendrán mucha importancia entre los pintores sardos de los siglos XVI y XVII.

En la segunda mitad del siglo XVII se produce un cambio de gusto y los retablos pasan de ser sencillos altares de frágil arquitectura y abundantes tablas, a grandes máquinas barrocas de madera, talladas y doradas, o a ricos conjuntos de mármol esculpidos y taraceados, con altas columnas salomónicas y muchas imágenes de bulto, pero ya con pocas pinturas. Esta moda seguirá a lo largo del siglo XVIII. Los ámbitos del tardomanierismo y el

barroco, sobre todo por lo que toca a la escultura, requieren de un trabajo de investigación muy profundo y pormenorizado, ya que para este periodo carecemos de trabajos previos, se desconoce la documentación y no hay atribuciones fiables a los diferentes artistas conocidos. Algunas obras han sido publicadas, pero el cuerpo de la investigación se halla demasiado fragmentado y muchos retablos y esculturas de excepcional interés se hallan todavía por estudiar.

Con respecto a la escultura, después del siglo XIV, en el que se encuentra, todavía, una buena estatuaría de influencia italiana, casi no existe la imagen de bulto desligada del complejo arquitectónico y pictórico del retablo, y aún es menor el volumen de la que nos queda. El gusto por la escultura corpórea y naturalista del renacimiento no consiguió calar hondo en la región, que prefirió la expresión plana del románico y el gótico, presente, sobre todo, en la decoración arquitectónica de los monumentos, en la mazonería de los retablos y en algunas estatuas exentas de madera, policromadas y estofadas, que suelen ocupar el nicho principal de los altares. Hay que esperar hasta finales del siglo XVI y, sobre todo, hasta la segunda mitad del XVII, para encontrar escultura al margen del retablo, y entonces, no sólo en madera policromada, ahora bajo el influjo del oeste hispánico y, sobre todo, de la escuela de Sevilla, conocida a través de la mediación de Nápoles, sino también en mármol y de ascendencia italiana.

El retablo fue quien entre el '400 y el '500 desempeñó el principal papel de *médiium* didáctico de la narración litúrgica y de mejor medio expresivo del arte, generando una ósmosis entre pintura y escultura muy importante que sigue, también, en la fase renacentista. En muchas iglesias, la mayoría de estilo gótico-catalán, los retablos no eran sólo hechos para el altar mayor, sino que también se

encontraban en todas las capillas laterales construidas sucesivamente entre los contrafuertes. Fueron sobre todo las ordenes religiosas, franciscanos y dominicos, en especial, los comitentes mayoritarios de estas obras y, por tanto, los responsables del desarrollo del arte sardo-ibérico, ya sea de factura extrainsular o nativa, así como de la mutación de los estilos en los distintos periodos.

La historia del desarrollo de la arquitectura del retablo no es fácil de averiguar, porque con el cambio del estilo que se produce a finales del siglo XVII, muchos fueron desmontados y se perdieron. La acción se repetirá con más fuerza aún a finales del XIX y durante los comienzos del XX, cuando con el desarrollo del mercado de arte, los retablos se deshicieron para vender sus tablas pintadas o las estatuas por separado, por parte de mercaderes sin escrúpulos en un verdadero robo, por lo que ahora muchas tablas se encuentran en diferentes museos de otros países. No obstante esto, sobre todo en muchas iglesias de la provincia, se encuentran numerosos retablos casi completos, y también tenemos alguna documentación de dibujos y descripciones de otros que se han perdido o de los que sólo se han podido recuperar algunas partes. Digna de todo elogio es, desde este punto de vista, la labor de un grande hombre de la cultura sarda, el canónigo Giovanni Spano, que hizo acopio de un importantísimo corpus de noticias ².

A pesar de todo esto podemos hablar, no sin reservas, de una "tipología del retablo sardo", hacer un recorrido estilístico y también un análisis de las pinturas y esculturas que hoy quedan y que se guardan en la Pinacoteca Nacional de Cagliari, así como de otras muchas que todavía están en las iglesias de los pueblos para los que fueron hechos, en Museos de otros países o que han desaparecido, pero de los que nos quedan dibujos y documentación. A partir de la primera década

² Spano, G., 1861.

del siglo XIV el arte de la isla comienza lentamente, pero con decisión, a dejar el filón románico y a entrar en el ámbito del gótico. La tipología estructural de las palas pequeñas, es generalmente bastante sencilla y lineal. No hay grandes entalladuras, sólo una tabla central ancha en la que, generalmente, se pinta a tempera la imagen de una Virgen con el Niño en brazos, y otras más pequeñas a derecha e izquierda, con imágenes de santos sobre fondo de oro. Las pequeñas columnas que parten las diferentes casillas suelen ser de estirpe corintia y sostienen arcos apuntados. La parte del remate, casi siempre, se hace en forma de dosel. Esta es la estructura que parece más antigua. Otras veces, el coronamiento se hace con pináculos o en gablete, o con un chapitel de líneas sencillas y decoración de imbricaciones; también todas las terminaciones laterales son en cúspide y con pinturas, más bajas que las de la calle central. Lentamente, comienzan a estructurarse de una manera más compleja. Encontramos entonces el retablo dispuesto en dos cuerpos y tres calles, a modo de doble tríptico; la calle central tiene dos tablas rectangulares superpuestas, la de abajo, más larga que la de arriba, la cual, a su vez, sobresale formando un ático; en las calles laterales se sitúan dos tablas una encima de otra y, en el banco, una serie horizontal de tablas pequeñas en número impar, casi siempre entre cinco y siete. Para proteger las pinturas del polvo, se insertan en los bordes exteriores en forma de toldo, pequeñas tablas pintadas, la "polsera", interrumpida antes del banco creando unas líneas curvas. Las tablas se parten en dos registros o se separan con simples cornisas de madera o finas columnitas góticas con arcos trilobulados inscritos en un arco de medio punto o apuntado; el remate final es generalmente recto. Más tarde se hará más complejo, con muchas más tablas, sobre todo en las calles laterales. Esta tipología de retablos seguirá hasta fines del siglo XVI e, incluso, más allá.

Desde mediados del quinientos aparecen algunos retablos de factura renacentista. Pero tenemos que esperar al final del siglo para ver atestiguada la cultura clásica en la estructura de los retablos que seguirá hasta la mitad de 1600, junto al tardo gótico que nunca dejará de producirse, sobre todo en la provincia. Comenzará entonces el gusto por los grandes retablos de madera tallada y dorada, con numerosas esculturas barrocas o de los altares de mármol taraceados. A partir de la mitad del siglo XVI durante la primera parte del siglo XVII, está documentada una floreciente actividad de retablistas, pero con pocos nombres sardos y muchos que llegan desde Sicilia, Nápoles y Génova. Desde 1650, en cambio, las artes tendrán más influencia del barroco español, llegada a través de Nápoles, y la península italiana. Por ello se harán sagrarios, de madera, de plata o de mármol taraceado, que sustituirán a los retablos en el altar mayor. Esta tipología seguirá vigente hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando serán sustituidos por piezas del gusto del barroco piemontés y, en menor medida, del neoclasicismo, en este caso de mármol. Para la escultura se ha encontrado bastante documentación, con diferentes nombres de artistas, la mayoría no sardos, aunque todavía se tiene que investigar mucho. En el norte de la Isla se señala un grupo unitario de esculturas lignarias con estofado de oro de gran calidad, todas de mano de un mismo escultor aún desconocido, pero esta vez influenciado de los artistas andaluces y sobre todo por la escuela de Martínez Montañés.

Por todo ello, el trabajo se ha planteado en el siguiente modo:

- Análisis de la tipología arquitectónica y estilística de los retablos sardos, valorando los diferentes influjos sobre todo del levante ibérico, desde 1326 hasta bien adentro del siglo XVIII.
- Estudio de la distribución de estas piezas en el territorio y de la diferencia-

ción en las áreas regionales. En esta diferenciación se valorará el área del influjo de la Toscana y su comparación con la tradición de Cerdeña, así como los aportes de la llamada “ruta mediterránea del Arte”: Nápoles, Cagliari, Barcelona, Valencia, Baleares.

- Estudio de las técnicas de las tallas y de la pintura sobre madera; los soportes del trabajo y sus autores; las esculturas y las técnicas empleadas en su policromía, y los diferentes materiales utilizados en su evolución.
- Análisis de los tipos iconográficos más comunes y su evolución cronológica; los temas más recurrentes; las devociones populares de los santos y su variación con el transcurrir del tiempo.
- Documentación sobre autores y cronologías del mayor número posible de obras, con vistas a la elaboración de un completo catálogo, comprensivo de la evolución del género durante el período descrito.

El estilo de la pintura y la iconografía del siglo XIV, desde el comienzo, es toscano-umbrio, de la escuela de Duccio da Boninsegna o de Lorenzetti, integrados en el núcleo de Siena-Asís. Este estilo seguirá siendo utilizado en el reino central de Arborea, hasta el final del siglo, mientras que en Cagliari y las tierras conquistadas por los aragoneses, a partir de 1326, se tenderá a acoger en manera gradual la influencia ibérica, de área napolitano-catalana, catalana y catalano-valenciana, con aportes flamencos a partir del siglo XV. En este primer momento las obras son todas importadas y hechas por artistas catalanes, tales como Bartomeu Llu-nell, Pere Blanch, Llorenç Zaragossa³. A mediados y finales de la centuria siguen apareciendo pintores catalanes, pero ya establecidos en Cerdeña, hombres como Ramonet de Caldes, que un documen-



Fig. 1. *Madonna Nera* (segunda mitad siglo XIV). Cagliari, Catedral “Santa María di Castello”.

to de 1395 atestigua: *Pictor habitator Castri Callari*⁴. De finales del siglo, primeros de 1400, existen además diferentes estatuas de la Virgen en madera policroma, seguramente pertenecientes a polípticos desmembrados y también un retablo a desarrollo horizontal de tipología catalana, en mármol, llamado del *Rimedio*, en la ciudad de Oristano, que parece ser de la escuela de Jaume Cascalls⁵. De las estatuas lignarias, una se encuentra en la Catedral de Cagliari: la *Madonna Nera* (Fig. 1), que se piensa de finales del siglo XIV, o según J. Ainaud de Lasart de principios del siglo XV; el autor pudo ser catalán, y el prototipo parece ser *Nostra Dona de la Seu*, de la catedral de Palma de Mallorca. Tienen la misma impostación gótica, la misma caída de los pliegues, la línea curva del manto y una policromía de contraste entre el azul y oro⁶. Otro importante corpus de esculturas nos lo dan los crucifijos, el

³ Madurell Marimón, J., 1949: doc. 299, 401, 13-15, 18, p. 9-325.

⁴ Serra, R., 1990: pg. 85.

⁵ Serra, R., 1990: pg. 68.

⁶ Ainaud de Lasart, J., 1957: p. 637-645.

más famoso, el *Crocefisso di Nicodemo*, de tipología renana pero en la versión franco-ibérica del *Cristo* de Perpiñán, y otros grupos esculpidos en madera o barro del *Compianto sul Cristo Morto*, como son los de la iglesia de Santiago de Cagliari, de la segunda mitad del siglo XV, de tipología y iconografía catalana⁷.

Al final del siglo XIV y mediados del siglo XV la pintura es canónicamente gótico-catalana y los retablos son de artistas como Joan Matés, Pere Serra⁸, y el portugués Alvaro Pirez⁹, entre otros. Las atribuciones a veces son comprobadas por documentos, otra veces por el estilo de uno u otro pintor, con todas las dudas que pueden surgir en esta situación. En 1455 hallamos ya aperturas hacia el gusto franco-flamenco, provenientes del ambiente artístico napolitano, comprobadas en un cuadro, hoy en el museo de Cracovia, pero hasta el 1800 presente en la iglesia palatina de “Santa Maria de Ardara” en el norte de la Isla: *La Virgen de la Misericordia*, de Giovanni da Gaeta¹⁰. Esta y otras obras hacen pensar en un intercambio cultural muy activo entre la isla y Nápoles, aunque en Cerdeña se encuentra el atardecer de los talleres insulares de observancia tardogótica española. Estos dos estilos se encontrarán dando lugar a una síntesis en que se revelan las personalidades de artistas como: Rafael Tomás, Juan Figuera, Bernat Martorell o Miquel Nadal¹¹. Es en este momento, también, cuando en Barcelona se produce la superación del gótico cortés para volverse al arte de influencia flamenca, con artistas como Jaume Huguet o Lluís Dalmau que, a su vez, educado en Flandes, cierra en ese momento su actividad. Los encuentros con el otro polo cultural de Nápoles, serán

muy fecundos para el desarrollo del arte en la isla, sobre todo con la figura de Rafael Tomás, documentado, no sólo en Cataluña, sino también en Nápoles en 1456, con un estilo mucho más cercano al nuevo gusto hispano-flamenco. La dirección evolutiva de la pintura sardo-catalana, en este momento, irá desde el descriptivismo tardogótico de marca hispano-flamenca a la síntesis idealizante de Antonello da Messina o mucho más probablemente, *...dalla moda antonelliana negli ultimi decenni del Quattrocento a quella neo-fiamminga, all'inizio del XVI secolo*, como afirma la historiadora del arte Renata Serra¹²; pero, sobre todo, se aprecia la evidencia de caracteres específicamente sardos, en sentido de síntesis de todos estos aportes en manera original y local. Los artistas tendrán estilos que procediendo de lo catalano-valenciano crearán una síntesis con el renacimiento italiano y las soluciones planistas y decorativas del gótico flamenco.

Al final de 1400 y primeros de 1500 se comienza a desarrollar esta corriente de pintura sarda, testificada por las pinturas y retablos supervivientes o por las partes de otros que están desmembrados. Esta es una producción de gran calidad, toda de manos de artistas sardos con talleres en las diversas ciudades de Cerdeña, sobretodo en la capital, Cagliari. Los artífices más destacados que se ha podido identificar son el *Maestro de Castelsardo*, el *Maestro di Sanluri*, el *Maestro di Oliena* y *Giovanni Muru*. Del *Maestro di Castelsardo* tenemos un *corpus* de obras muy importante que nos hace comprender cual era el *humus* cultural que se encontraba en Cerdeña en este momento. El problema que plantea este artista afectan a la cronología de su obras, por cuanto

⁷ Serra, R., 1990: p. 69-81.

⁸ Judiol, J., Alcolea i Blanch, S., 1986: ficha 254, 225.

⁹ Zeri, F., 1954: p. 46-47.

¹⁰ Zeri, F., 1960: p. 51-53.

¹¹ Ainaud de Lasart, J., 1985: p. 25-29.

¹² *...desde la manera antonelliana de los últimos años de 1400 a la manera neo-flamenca de principios del siglo XVI...-*, Serra, R., 1990: pg. 114.

se recoge en su estilo, propio y original, la aportación de artistas como Bartolomé Bermejo, Jaume Huguet o Paolo de Sancto Leocadio, antecedentes mallorquines de la pintura de Pere Nissard y de Pere Torrancs; así como de la escuela nórdica, gracias a las estampas; el arte neo-flamenco y las sugerencias del ámbito renacentista italiano, tamizadas por el arte del levante ibérico¹³. La única obra de la que tenemos una documentación puntual, es el *Retablo di Tuili* (Fig. 2), donde se concentran y aparecen todas las citaciones e influjos descritos¹⁴. Mucho más al corriente del mundo renacentista serán los otros tres. Estos artistas pondrán las bases de la que se llamará “Escuela de Stampace”, por el nombre de uno de los cuatro centros históricos en que está dividida la ciudad de Cagliari y donde se encontraba la mayoría de talleres de los pintores. Los maestros más destacados de esta escuela, son los *Cavaro*, a partir, según parece, del abuelo Antonio que, según un documento de 1455, aparece ya con el título de pintor; el hijo, Lorenzo; el nieto, Pietro, y al bisnieto, Michele. También hay que recordar el taller de *Antioco Mainas* y el del *Maestro de Olzai*. En el primer momento de su desarrollo esta escuela produce muchos retablos con arquitectura siempre de estilo gótico hasta el final del siglo, en que el estilo y la iconografía de las pinturas tiene su mayor referencia en la pintura catalano-valenciana. Las imágenes son de estilo plano¹⁵ y todavía con fondos de oro, pero pronto se encontraran tentativas de perspectiva y mayor tendencia al plásticismo y el volumen en las figuras, de estirpe renacentista.

El mayor artista será “Pietro Cavaro”, documentado en Barcelona ya a partir de 1508 como *pintor*, y en Cagliari desde 1515, aunque la que se considera



Fig. 2. Retablo di Tuili (1498-1500). Maestro di Castelsardo. Tuili (CA), Parroquial de “San Pietro”.

su primera obra, el *Retablo de Villamar*, está fechado y firmado en 1518. De él se sabe que su educación fue en Barcelona donde su experiencia se fraguó entre modelos flamencos e italianos de tierra ibérica, con artistas como Paolo de Sancto Leocadio entre otros, que trabajaban sobre todo en Valencia. Después fue a Nápoles. Con Pietro, se abre un nuevo cambio de estilo, que da frutos no sólo en Cerdeña durante el resto del siglo, sino también en todo el arco del mediterráneo entre Barcelona y Nápoles. El Renacimiento pleno y el manierismo, se abrirán paso en la isla con él y su cultura artística catalano-valenciana, unida a la napolitana y enriquecida con el conocimiento de las estampas de Durero y el repertorio nórdico, le permitirán abrirse a una síntesis lombardo-raffaellésca, que atestigua la pintura de Pedro Fernández, que estaría en Nápoles en el

¹³ Serra R., 1990: fichas de Coroneo Roberto, n. 49-56.

¹⁴ Serra, R., 1990: p. 114-159.

¹⁵ He utilizado esta palabra porque no he encontrado en español un termino como en italiano para describir este estilo.



Fig. 3. Mater Dolorosa (1520). Pietro Cavaro. Cagliari, Pinacoteca Nacional.

mismo periodo que Pietro, entre 1508 y 1515. La seguridad con que está concebido el espacio, la correcta representación volumétrica de la figura, la orgánica conexión con el paisaje y las referencias clasicistas, serán guía para otros autores insulares desde entonces. Una de las imágenes más bellas de su producción es la *Mater Dolorosa* de 1520 (Fig. 3), tabla central del desmembrado: *Retablo della Madonna dei sette dolori*, muy cercano a la obra de Quentin Massys, sobre todo a la *Pala dei sette Dolori*. De Pietro Cavaro, tenemos especialmente tablas de retablos desmembrados en el siglo XIX, por lo que su obra se halla dispersa por muchos museos extranjeros, donde se catalogan como de autor anónimo.

El hijo Michele sigue la actividad del taller de una manera digna, pero sin la fuerza, la originalidad y la grandiosidad del padre¹⁶. Diferentes artistas de este periodo se forman en ese taller o tienen

estrechas relaciones con los Cavaro para ponerse al corriente de lo que en este momento artístico se expresaba. *Antioco Mainas* es un pintor que ha sido considerado por la crítica como un maestro de segunda fila, pero muy apreciado en su tiempo, como atestiguan el amplio *corpus* de su obra: ... *ebbe una produzione ampia e un notevole successo a livello di committenza, specie paesana, particolarmente attratta dalla sua spontaneità, dal suo colorismo aspro ma squillante e dalla piacevolezza decorativa che sdrammatizzava le immagini delle scene sacre rendendole semplici e accessibili ai piú*, como explica Renata Serra¹⁷. Está muy influenciado de los Cavaro de quien es también pariente, pero con esa vena popular y ingenua que será muy apreciada y que tendrá una larga vida hasta el siglo XVIII.

En la segunda mitad de 1500 tenemos algunos otros nombres destacados entre los maestros insulares: el *Maestro di Ozieri*, que se impone también a nivel cultural alto y no solo en la Isla. Su pintura, para simplificar, tiene soluciones del manierismo italiano en la técnica y el color, y de la cultura ibérica en la composición y la fisonomía de las caras. Su formación añade también soluciones formales de la Campania, conocimiento de las obras de Durero y Rafael y las del Tiziano, estampadas por Marcantonio Raimondi y Gian Giacomo Caraglio, respectivamente; así como cierta influencia de las obras de Michelangelo y algún contacto con Pedro de Rubiales y Polidoro de Caravaggio. En sus obras hay también una novedad en la estructura del retablo: las tablas en su mayoría son cuadradas. En este siglo circulan, además, en la Isla obras de autores flamencos como: Ferdinand Storm activo en Sevilla entre 1537 y 1556; Mabuse del que quedan dos tablas, hoy en el Museo Sanna, de Sassari, que influyeron nota-

¹⁶ Serra, R., 1990: p. 171-205.

¹⁷ —...tuvo una producción amplia y un notable suceso a nivel de comitentes, especialmente atraídos de la suya espontaneidad, de su colorismo áspero pero resonante y de su gracia decorativa, que quita todo dramatismo a las escenas sagradas, haciéndolas simples y accesibles a todos— Serra R., 1990: pg. 215.



Fig. 4. Retablo di Sant'Alberto (1593-1607).
 Francesco Pinna. Cagliari,
 Iglesia "Nostra Signora del Carmine".

blemente en los pintores nativos, sobre todo del norte de Cerdeña.

El otro nombre destacado es el de *Francesco Pinna* nacido en Alghero, la principal colonia catalana de Cerdeña. Su formación es extrainsular con experiencia del manierismo francés y romano. Su pintura tiene muchos rasgos que recuerdan a Raffaello y Michelangelo. Los retablos pintados por él están tallados por otras manos, casi siempre el palermitano Federico Giovanni Lombardo y Lorenzo de'Voloti, de Brescia¹⁸. Su estilo es tardomanierista y su taller en Cagliari al corriente de todas la novedades que circulaban en el ámbito cultural ibérico e italiano, sobre todo romano. Su estilo es fácilmente reconocible por la caracterización de las caras, la manera de proyectar la sombra, el uso de una línea de contorno fuertemente incisa, los

detalles resueltos con velocidad y la tendencia a la bidimensionalidad, propia de la sensibilidad sarda como *forma mentis*¹⁹ (Fig. 4). Sus obras abarcan desde el 1591 hasta 1616 año de su muerte.

Por mucho tiempo la crítica y la historiografía han detectado que en el siglo XVII se cierran los talleres sardos y que la Isla es, de nuevo, tierra de importación de obras de arte. Hoy a través de nuevos estudios e investigaciones, como los de Costa²⁰, Di Tucci²¹ y de otros más recientes sobre documentos de archivos, tenemos una realidad diferente y poseemos pruebas de que, a comienzos del siglo, las ciudades de Cagliari y Sassari, las dos más importantes de la Cerdeña, tenían un ambiente cosmopolita muy activo y vivaz, donde cerca de artistas sardos, como Andrea Lussu, Francesco Pinna, Michelangelo Mainas entre otros, trabajaban también artistas de Nápoles y Liguria, romanos y sicilianos, florentinos y genoveses, como: *Ursino Bonocore*, *Giulio Adato*, *Baccio Gorini*, *Bartolomeo Castagnola*, *Scipione Aprile* y también segovianos y sevillanos, flamencos y franceses. Esto no es de extrañar porque la Cerdeña, estando en el centro del Mediterráneo, era un puerto habitual para los galeones españoles que viajaban haciendo tratos comerciales con el sur de la península italiana, entonces virreinato español, así como la isla, siempre perteneciente a la España, y también de los navíos que procedían de Génova y Francia. Pero desde la mitad del siglo, con la grande peste de 1656 y la carestía y hambruna que vinieron después, merma la población y mueren también muchos artistas de la isla, por lo que, en adelante, la mayoría de las obras son importadas.

Mientras a principio del siglo las esculturas y pinturas son siempre de ámbito ibérico-sardo, con influencia del

¹⁸ Esta es la primera vez en que se encuentran documentos con nombres de retablistas. Serra R., 1990: pg. 260.

¹⁹ Coroneo, R., en Serra, R., 1990: ficha n°134.

²⁰ Costa, E., 1939.

²¹ Di Tucci, R., 1954: p. 155-171.



Fig. 5. Ecce Homo (Primera mitad del Siglo XVII)
Anónimo del Ámbito Sevillano de Juan Martínez
Montañés. Cagliari, Catedral "Santa María
di Castello".

mundo cultural napolitano, las de la segunda mitad del siglo son importadas de ámbito napolitano y del centro-norte de Italia. Pero a pesar de la necesidad de estudios y investigaciones más puntuales que todavía se tienen que hacer, ya desde comienzos del siglo en las artes, al tardo-manierismo de escuela toscano-romana se añaden las aportaciones del mundo hispánico, pero esta vez, sobre todo del oeste ibérico, que aportará los influjos de artistas como Juan de Juni y de la escuela sevillana, en particular en el tiempo de Juan Martínez Montañés (Fig. 5), y más tarde, de Alonso Cano y la pintura de Zurbarán. En la segunda mitad del siglo destaca en la escultura en madera la influencia del barroco español, que tuvo no sólo grande y relevante importancia en todo el mundo del arte europeo del tiempo, sino, lógicamente, honda repercusión en el ámbito del virreinato: la Italia meridional, Nápoles y Cerdeña²².

El periodo barroco comienza a aparecer a mitad de 1600 y se desarrollará

hasta la segunda mitad del 1700, no obstante en esa fecha la Isla de Cerdeña ya no era española, sino que había sido asignada, con el tratado de Utrecht, primero a los austriacos y, después, con el tratado de Londres, al ducado de los Savoia, que así alcanzan el título de reyes, ya que la isla tenía dignidad de reino. La influencia del levante ibérico sigue todavía en los artistas nativos, que trabajan sobre todo para los pequeños pueblos, atrasados en obras donde el tardo manierismo se funde con el tardogótico catalán y rasgos de estilo planista local, según un gusto que nunca desaparecerá en la Isla.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASART, Joan, *Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya y la seva projecció artística*, "VI Congresso de la Historia de la Corona de Aragón" (Sardegna, 1957), Madrid, 1959.
- AINAUD DE LASART, Joan, *La Pittura Sardo-Catalana*, en "Cultura quattro-cinquecentesca in Sardgna, Retabli restaurati e documenti", catalogo della mostra, Cagliari, 1985.
- COSTA, Enrico, *Sassari*, I, Sassari, 1939.
- DI TUCCI, Raffaele "Archivio Storico Sardo", XXIV, 1954: *Documenti e notizie per la storia delle arti e delle industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620*.
- GUDIOL José, ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pittura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986.
- MADURELL MARIMÓN, José, *El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, I, "Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona", VII, 1949.
- SCANO Maria Grazia, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Ed. Ilisso, Nuoro, 1991.
- SERRA, Renata, *Pittura e Scultura dall'età Romana alla fine del '500*, Ed. Ilisso, Nuoro, 1990.
- SPANO, Giovanni, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861.
- ZERI, Federico, *Alvaro Pirez: Tre tavole*, "Paragone", n° 59, 1954.
- ZERI, Federico, *Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano*, "Paragone", n. 129, 1960.

²² Scano M. G., 1991: p. 14-15.

INFORMATIZACIÓN DE LOS FONDOS DE LA PINTURA GÓTICA MALLORQUINA

Tina Sabater Rebassa
Miguel Seguí Aznar
Universitat de les Illes Balears

La comunicación que presentamos se centra en un proyecto financiado por el Consell de Mallorca, en el marco de un convenio firmado con la Universitat de les Illes Balears para hacer posible que se lleven a término trabajos de diverso tipo relacionados con la divulgación de la investigación universitaria.

La propuesta que presentamos en su momento preveía la catalogación a través de medios informáticos de la pintura sobre tabla de los siglos XIV y XV que se encuentra en museos, edificios religiosos y colecciones privadas de las Islas Baleares, así como de aquellas piezas de origen mallorquín que en la actualidad se hallan fuera de las islas. Estos fondos han sido estudiados a través de diversas aportaciones, entre las que cabe destacar las tesis doctorales de Gabriel Llompart y de Tina Sabater publicadas, respectivamente, en los años 1980¹ y 2002². Por lo tanto, consideramos que las bases para el conocimiento del tema están suficientemente consolidadas a través de la investigación histórico-artística, lo que permite cubrir otros aspectos.

No es necesario destacar las grandes posibilidades que nos ofrecen los medios informáticos para acceder con facilidad a la información icónica y escrita, a tra-

vés de las redes de Internet y también mediante la utilización del soporte CD-Rom. En nuestro caso, estos medios nos permiten transmitir una información que facilita un acceso directo y transversal, lógicamente de alcance más amplio, a los aspectos fundamentales de las obras y de sus autores. Aunque a esta información puede llegar un público muy amplio y heterogéneo, pensamos que es de especial interés para los sectores relacionados con la docencia y con la protección del patrimonio, también como material e instrumento básico para futuras investigaciones.

Por otra parte, queremos incidir en la utilidad de los resultados para ciertos aspectos de índole patrimonial. A pesar de la importancia de los fondos de pintura gótica mallorquina en el contexto hispánico y europeo, no se han distinguido aún aquellas obras de importancia general, a causa de su calidad intrínseca, de aquellas piezas de interés más secundario y local. El trabajo sobre este aspecto es imprescindible para que la pintura medieval pueda gozar de una protección específica de la que carece en la actualidad. El objetivo patrimonial ha formado también parte del criterio de selección de obras, en cuanto

¹ Llompart, Gabriel (1970-1980): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Luís Ripoll editor, Palma de Mallorca.

² Sabater, Tina (2002): *La pintura mallorquina del segle XV*, Edicions UIB, Palma de Mallorca.

hemos omitido de la consideración de interés general aquellas piezas que se encuentran en paradero desconocido, de las cuales sabemos a través de fondos fotográficos y referencias documentales; remitimos, por lo tanto, a las últimas publicaciones para su conocimiento.

En definitiva, el proyecto que se presenta tiene una triple finalidad, patrimonial, didáctica e investigadora. Se trata de una base de datos de gran utilidad como fuente e instrumento para técnicos de patrimonio, conservadores de museos, docentes de enseñanza secundaria y del ámbito universitario, así como para investigadores en muy diversos campos y, lógicamente, para el alumnado de la licenciatura en Historia del Arte. En sentido general, pensamos que también puede dirigirse a todos aquellos interesados por el patrimonio cultural.

La propuesta contempló diversas fases de elaboración. En cada una de ellas se fijaron objetivos específicos a través de las siguientes actividades:

- Registro de las obras mediante fotografía digital, en conjunto y en detalle.
- Realización de fichas de catalogación, donde se recogen los datos sobre cronología, autoría, soporte y técnica, medidas, origen y ubicación, tendencia artística, restauraciones, exposiciones y bibliografía.
- Difusión de la información descrita a través de un CD-Rom.
- Complementación de la información eminentemente icónica con una pequeña publicación que precise y oriente en relación a las posibilidades del programa, en la cual se trazará el marco histórico-artístico fundamental que de explicación a las obras y a la etapa.

En la actualidad, estamos finalizando la primera fase del proyecto, concretamente la referida a la pintura sobre tabla realizada entre 1390 y 1520.

En 1390 se abrió una nueva etapa en la pintura mallorquina, definida por la recuperación de la producción tras el pe-

ríodo de declive a causa de la situación política marcada por la conquista catalana, una producción que manifiesta la asimilación de las propuestas de lo que viene llamándose “corriente internacional”. A estas pautas, seguidas mayoritariamente por los talleres mallorquines hasta 1480, se le sumaron aquellas propias del último gótico, es decir, la corriente conocida como hispano-flamenca, aunque también influjos del arte francés y estilemas del renacimiento italiano. Aunque la producción gótica se proyectó hasta mediados del siglo XVI, la inestabilidad interna provocada por las Germanías (1521-1545) y la nueva situación artística creada por la recepción del lenguaje renacentista, obligan a considerar la fecha de 1520 como la idónea para cerrar esta última etapa de la pintura medieval. Por ello, este fue el marco cronológico de la tesis doctoral de uno de los firmantes de este escrito y el elegido para afrontar la primera fase del proyecto en el que estamos trabajando.

Entre las múltiples posibilidades que se nos ofrecían, hemos optado para la elaboración del trabajo por un programa de Greenstone, que es el utilizado por los Servicios de Biblioteca y Documentación de la Universitat de les Illes Balears, dado que brinda una serie de prestaciones idóneas para nuestros objetivos. Greenstone es un conjunto de programas y aplicaciones de *software* especialmente diseñados para la creación y difusión de colecciones documentales electrónicas, el cual ofrece un nuevo procedimiento de organizar la información y divulgarla en Internet o editarla en forma de CD-Rom. Ha sido producido en el ámbito de New Zealand Land Digital Library Project de la Universidad de Waikato y se distribuye en colaboración con la UNESCO y la ONG Human Info. Es un *software* de código abierto multilingüístico disponible en <http://greenstone.org> bajo los términos y condiciones de la Licencia Pública General de GNU.

Tal como consta en la página web de Greenstone, la finalidad del programa es que los usuarios, en particular las universidades, las bibliotecas y otras instituciones públicas puedan crear sus propias bibliotecas digitales que, como es sabido, están transformando radicalmente el método de distribución y adquisición de conocimientos. Por ello, los servicios de biblioteca y documentación de la UIB han aplicado el programa para la catalogación digital de colecciones de carácter bibliográfico y de hemeroteca. Los buenos resultados obtenidos, a los que se une el conocimiento de la aceptación que ha tenido, tanto a nivel de institución universitaria como de investigación individual³, nos ha conducido a optar por este programa. Por lo tanto, debemos destacar que nuestro proyecto servirá como experimentación de los resultados en la difusión de la investigación histórico-artística en la UIB.

La versión del programa que hemos elegido es la 2.60, ya que las más recientes (3) aún son incompletas.

Dado que se prevé que la colección digital *Pintura gótica mallorquina. Obras sobre tabla de interés general. 1390-1520*, forme parte de la Greenstone Digital Library, hallaremos, en primer lugar, una página de carátula con los correspondientes iconos y títulos de las colecciones incluidas. En ella, nos encontramos con dos opciones de menú, "ayuda" y "preferencias". En la primera, se describe brevemente el programa. En la segunda, las preferencias de presentación: idioma de interfaz, codificación (Unicode UTF-8) y formato de la interfaz gráfico. Si presionamos el icono de nuestra colección, se accede a la página introductoria ("acerca de").

La página de introducción explica, en primer lugar, los objetivos, características y posibilidades del trabajo; también se incluyen los datos relativos a autoría

y financiación. A continuación, se pormenorizan los parámetros de obtención de la información: título, cronología y autor; dado que tratamos con obras de signo religioso, hemos considerado que los datos iconográficos están implícitos en los títulos de las piezas. Un cuarto parámetro viene dado por la "búsqueda", que puede ser simple o avanzada. En la simple se juega con ocho campos variables, a elegir entre las opciones de contenido que se incluyen en la información referida a las piezas. La búsqueda avanzada permite también jugar con las opciones "y", "o" y "no". Los parámetros "búsqueda", "título", "cronología" y "autor" aparecen como opciones de menú en el encabezado de la página.

La colección se organiza en base a fichas, en las que aparece una información escrita que acompaña las 81 imágenes referidas a las piezas que se incluyen, más las imágenes de los correspondientes detalles de las obras; el contenido gráfico tiene la posibilidad de verse ampliado. La información escrita abarca, en primera instancia, el título, la cronología, la autoría, el origen y la ubicación; este orden ha venido dado por las peculiaridades del fondo. En la ficha se incluye la posibilidad de acceder a una información complementaria a través de un icono que aparece junto a las imágenes. Dichos contenidos vienen referidos a: soporte y técnica, dimensiones, tendencia artística, restauraciones, exposiciones y bibliografía. Todos los campos mencionados forman parte de las opciones de búsqueda.

Como se ha mencionado previamente, los datos iconográficos constituyen el título de la pieza y de la ficha. En lo que respecta a la cronología, se ha optado por las siguientes delimitaciones: finales de siglo, inicios de siglo, primer, segundo, tercer y último cuarto de siglo, aún cuando se incluyen entre paréntesis fechas más precisas cuando se dispone de

³ Sabemos de la existencia del Greenstone Spanish Users Group, formado por varios profesores vinculados a las universidades de Zaragoza y Barcelona, que utilizan el programa en la tarea docente y en la actividad investigadora.

la información pertinente. En el campo de autoría, se distingue entre obras firmadas, documentadas y atribuidas, en atención al estado de la cuestión sobre el tema. Las medidas se especifican en metros y, iguiendo los usos habituales, por altura y anchura. Por origen y ubicación, se entienden los datos relativos a la procedencia y localización actual. En relación a la tendencia artística, se distingue entre italo-gótico (trecentismo), primera y segunda etapa del gótico internacional, hispano-flamenca y últimas propuestas del gótico. Finalmente, por lo que se refiere al apartado sobre bibliografía, queremos destacar que los objetivos eminentemente divulgativos del trabajo obligan a la omisión de algunas aportaciones, aquellas de carácter puntual que, por lo demás, aparecen recogidas en las últimas publicaciones sobre el tema.

Un apartado fundamental de la colección es el contenido icónico, el cual está constituido por fotos digitales, digitalización de negativos y positivos me-

dante escáner, en este último caso son mayoritariamente copias de fondos fotográficos, utilizadas para aquellas obras, puntuales en el conjunto, que son de muy difícil acceso.

Para finalizar, queremos remarcar que este proyecto no constituye un trabajo cerrado, ya que pretendemos ampliarlo y completarlo en fases sucesivas con la inclusión de la pintura sobre tabla del siglo XIV. En cuanto a la miniatura gótica de las islas, no podemos pensar en la actualidad en incluirla en el proyecto, ya que sólo contamos con estudios de carácter parcial y, en consecuencia, insuficientes. Por lo demás, el sistema de catalogación que hemos utilizado podría aplicarse a la escultura medieval. En este sentido, se está utilizando para realizar la base de datos sobre escultura arquitectónica del siglo XV en Mallorca, tema de un proyecto I + D que está en proceso de realización por parte de profesores de Historia del Arte medieval de la Sección de Historia del Arte de la UIB.



UN VIAJE A TRAVÉS DEL TIEMPO: EL OBJETO ENCONTRADO

Emanuela Saladini
Universidad de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

Mi tesis doctoral, con el título *La interpretación del objeto encontrado en los nuevos lenguajes artísticos de Europa a partir de los sesenta*, tiene como objetivo analizar el *objet trouvé* como una práctica artística que defiende una particular concepción de la historia y del tiempo. Resulta, entonces, necesario definir primariamente el concepto de “objet trouvé”. En el *The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists*, a la entrada *found object* (en francés *objet trouvé*) encontramos este texto: “Surrealists held that any object could become a work of art if chosen by an artist. Duchamp exhibited a bottle-rack as a sculptural object, but found objects are more commonly natural forms such as shells, tree roots and pebbles, altered or added to by the artist (‘objets trouvés assistés’). See ready-made.” El objeto encontrado es, entonces, un objeto común. La esencia de la operación que transforma un objeto común en una obra de arte, reside en el hecho de que el artista-buscador considera este encuentro afortunado como un “objeto estético” y lo expone para que pueda ser apreciado como obra de arte. Esta práctica parece haber nacido con el Dada y con el Surrealismo. Sin embargo, el *objet trouvé* que quiero analizar en mi tesis pertenece a una práctica artística menos frecuente, una elección que reflexiona sobre el

origen, el pasaje del tiempo y la historia. En este sentido, el *objet trouvé* parece responder a la exigencia de mantener activa una memoria capaz de justificar nuestro presente y, entonces, también la posibilidad de valoración y de crítica.

Los artistas contemporáneos que se acercan a esta particular concepción del *objet trouvé* siguen la tradición vanguardista de creadores como Schwitters y Angel Ferrant, sin embargo no comparten totalmente las posiciones surrealistas y dadaístas. Sus objetos encontrados no quieren empatar ni escandalizar, no reflexionan que incidentalmente sobre las normas del mercado artístico o sobre nuestra sociedad, no investigan sobre el mundo de la psicoanálisis o del inconsciente sino sobre el origen y los valores de los objetos.

Artistas como Schwitters y Ferrant, en la primera mitad del siglo pasado, y Jorge Barbi y Carmen Calvo, en nuestro siglo, recolectan los objetos encontrados de manera muy parecida a la de un coleccionista. Las normas de valoración de un objeto son, entonces, su rareza, su curiosidad, su origen misterioso, su antigüedad, su valor de rememoración, etc.

Las colecciones de objetos encontrados son, muy a menudo, colecciones de pequeños objetos, casi reliquias de un gabinete medieval o de uno *studio* del primero renacimiento. Como los

objetos que rodeaban a San Agustín o a San Jerónimo, las reliquias del pasado son silenciosas y favorecen la meditación, rememorando la sabiduría de los antiguos filósofos y la belleza de la escultura clásica.

He considerado entonces, necesario, analizar cómo se ha definido el concepto de tiempo en la historia de la filosofía para poder sucesivamente aplicar una interpretación de este concepto a la historia del arte y, más concretamente, al objet trouvé. Analizando la evolución de la concepción filosófica del tiempo, desde Platón hasta Benjamin, quiero probar que el concepto de tiempo lineal no permite interpretar el pasado, y por tanto la historia, como un elemento que reconfigura nuestro presente. Al contrario, según la concepción benjaminiana de las imágenes dialécticas y del “tiempo circular”, el pasado tiene que revivir en nuestro presente como un “despertar”, en el sentido proustiano. El tiempo “circular”, entonces, es el tiempo que permite interpretar el objeto encontrado como una imagen dialéctica que une el pasado con el presente, abriendo perspectivas hacia el futuro.

2.1. EL INSTANTE EN PLATÓN

Existe, sin embargo, un tiempo “fuera del tiempo”, un concepto que, según Platón, se relaciona con el tiempo pero que es bien distinto de este: el instante¹. El instante indica siempre, en los textos de Platón, un evento que se cumple de improviso, un evento “contraído” en un muy breve espacio de tiempo. El “instantáneamente”, entonces, denota un acontecimiento que adviene súbitamente, sorprendiéndonos. Esta sorpresa depende, en cierta medida, de una “desatención”: en el caso de la argumentación es siempre la ignorancia metodológica y la incoherencia argu-

mentativa las que determinan la “extravagancia” de una conclusión. De todas maneras, según Casertano, en Platón esta fractura, este momento inesperado, no es tanto una negación del ordenamiento temporal como un sentido distinto de este mismo ordenamiento. El instante se define por todo aquello que lo precede: ningún aspecto de la realidad, nada de lo que hoy es, ha devenido lo que es de improviso sino “poco a poco y en un larguísimo lapso de tiempo”². El instante, entonces, no es una negación del tiempo sino el signo de una manera distinta de entender y sentir el tiempo. En un instante, entonces, el sentido de la realidad puede ser modificado: el instante puede aportar un nuevo sentido principalmente a la “manera de ver” las cosas. En el *Simposio*, donde Sócrates cuenta el discurso que una vez Diotima le dirigió, está claro como el cambio, el instante, es ciertamente un evento puntual y, sin embargo, necesita una preparación, una educación. Exclusivamente quien ha sido educado puede descubrir la belleza en los cuerpos y, después, en las almas y en los conocimientos. Quien a través de la educación, llegará a descubrir la verdadera ciencia de la belleza, verá de improviso algo de maravillosamente y naturalmente bello.³

Se podría suponer, entonces, que la operación de un artista que elige un objeto y lo transforma en una obra de arte precede, en cierto modo, este instante de contemplación de la belleza: hasta el momento de la elección, el objeto tiene exclusivamente un valor funcional, después de la elección el objeto recupera toda la belleza de su “pasado”. Un paquete de tabaco encontrado por un artista no es un simple envoltorio que contiene cigarrillos sino un conjunto de formas bellas, probablemente recuerdos de unos viajes.

¹ Casertano, Giovanni (1998): “L'istante: un tempo fuori del tempo, secondo Platone”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofía del Tiempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 3-11.

² Platón: *Leyes*, 678 b 9-10; *Las leyes*, edición bilingüe por José Manuel Pavón y Manuel Fernández Galiano, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983.

Kurt Schwitters (Hannover 1887–Kendal 1948), artista ejemplar en nuestra investigación para ser un punto de referencia para mucha de la experimentación artística de la postguerra, desde el neodadaísmo al Pop Art, hasta ciertas formas de obras conceptuales, utiliza frecuentemente en su obra el *objet trouvé*. Podemos suponer, a la luz de lo expuesto anteriormente, que la obra de Schwitters *Mz 231. Miss Blanche* (Fig. 1) no es, tampoco, el resultado de una serie de papeles pegados sino el testigo de estos instantes vividos por el artista. Todo el tiempo que ha precedido la elección de un paquete de cigarrillos se encuentra, entonces, en esta obra.⁴

2.2. LA MEMORIA EN ARISTÓTELES

La memoria, lo que permite que el objeto elegido pueda representar unos momentos pasados, está, según Aristóteles,⁵ en la confluencia entre imagen y tiempo. Entonces, la memoria excluye la presencia de la cosa porque la memoria se refiere no a la cosa misma sino a la “misma cosa de la cosa”, es decir a su imagen. Por esta razón Aristóteles subraya que la memoria pertenece a la misma parte del alma donde se encuentra la imaginación y que, entonces, todos los objetos de la imaginación son objetos de la memoria.⁶ Aristóteles considera, entonces, la representación de un animal como “imagen” (φάντασμα) e introduce un concepto que, según Dherbey, es “bifronte”. Efectivamente, el animal representado es un animal aunque de hecho no lo sea: lo que está dibujado es al mismo tiempo animal y semblanza.⁷ Estas dos maneras de considerar una representación permiten que la



Fig. 1. Kurt Schwitters, *Mz 231. Miss Blanche*, 1923, collage, 15,9 x 12,7, Collection Dr. Werner Schmalenbach, Düsseldorf.

imagen pueda ser considerada en su ser “por sí misma” o como imagen de otra cosa. Si se considera como imagen por sí misma, ésta es simplemente un objeto de la imaginación y está, entonces, fuera del tiempo; mientras se si considera como imagen de otra cosa, ésta es una semblanza que remite a otra cosa, a un objeto absente, entonces puede constituir un recuerdo, si esta imagen se percibe como pasado.

Podemos suponer que el objeto encontrado sea algo aún más complicado de definir: el “objet trouvé” no representa un objeto, es un objeto, y sin embargo, seguramente remite a otra cosa. Este objeto que remite a otra cosa es, muchas veces, también un recuerdo; se trata de un objeto encontrado que, poéticamente, evoca lo que había sido antes de devenir obra de arte.

³ Platón: *Simposio*, 210 e 4-5.

⁴ Bailly, Jean Christophe (1993): *Kurt Schwitters*, Edición Hazan, París, p. 67 – 81.

⁵ Aristóteles: *De Memoria et Reminiscentia*, 1, 450 a 25 – 451 a 17; *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Aguilar, Buenos Aires, 1973.

⁶ Romeyer Dherbey, Gilbert (1998): “Aristotele fenomenologo della memoria?”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofía del Tiempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 27 – 35.

⁷ Aristóteles, *De Memoria et Reminiscentia*, 1, 450 b 21 – 22.

2.3. EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN KANT

En la *Estética trascendental*, Kant parece transferir la esencia del espacio y del tiempo desde el ámbito de la natura a aquello de la intuición, o sea a unos de los modos de conocimiento del sujeto. Los conceptos de espacio y tiempo, depurados de los aspectos más directamente relacionados con la experiencia, se refieren al sujeto porque este utiliza estos modos para ordenar sus propias experiencias empíricas.⁸ El espacio y el tiempo aparecen antes de todo en la intuición como sus formas a priori de ordenación de los fenómenos. La intuición, que es una activación de la subjetividad, viene modificada por la objetividad; la inmediatez es, entonces, “mediada” por la intervención del objeto. El espacio y el tiempo, entonces, no son conceptos empíricos sino representaciones necesarias a priori; no son ni siquiera conceptos discursivos sino intuiciones puras. El tiempo parece depender, además, del sentido interno ya que “el tiempo no puede ser intuitivo como algo exterior, ni tampoco el espacio como algo en nosotros”.⁹ El tiempo es también condición inmediata de determinación de fenómenos internos “y sin embargo también la condición mediata de los externos”.¹⁰

La dificultad de representar el tiempo está en el origen de la inclinación a representar el tiempo con términos espaciales. Por esta razón nos figuramos el tiempo con una línea. Desde la analogía con la línea podemos argumentar todas las propiedades del tiempo, a excepción de la propiedad según la cual las partes de las líneas son simultáneas, mientras las partes del tiempo son siempre sucesivas. La única y verdadera diferencia estructu-

ral entre espacio y tiempo no es que el espacio tiene tres dimensiones mientras el tiempo sólo una, sino que “tiempos diferentes no son simultáneos, sino sucesivos (al igual que espacios distintos no son sucesivos, sino simultáneos)”.¹¹ Esto significa que la función ordenadora del espacio y su capacidad de objetivación necesita que sus configuraciones estén todas presentes *juntas*; mientras que para el tiempo vale lo contrario, porque cada instante del tiempo ha “eliminado” el instante que le ha precedido y deja fuera el instante que le sigue: el tiempo tiene entonces una realidad excluyente el ser-juntos.

Esta definición del tiempo puede ser útil para analizar la evolución temporal que marca, a mi manera de ver, el objeto encontrado. Cuando un artista elige un objeto y lo transforma en “otra cosa”, por una necesidad fundamentalmente poética, está operando no sólo en el tiempo sino “sobre” el tiempo. El objeto que antes tenía una función concreta se transforma en “objeto encontrado” y este objeto tiene un valor por la simple razón que ha sido elegido entre muchos. Dejando de lado las razones de esta elección, cuando miramos un objeto, como cuando miramos una obra de arte, nuestra “función ordenadora del tiempo” nos obliga a reconstruir parte del tiempo que ha precedido nuestra mirada. Si el tiempo que ha pasado antes de este instante ha sido “excluido” del momento presente, ha sido perdido, sin embargo parece ahora constituir la “manera según la cual vemos” el mismo objeto. Si el tiempo presente y el pasado de este objeto no pudiesen ser “simultáneamente”, ante nuestros ojos, este objeto, a mi manera de ver, no tendría sentido.

⁸ Chiaregin, Franco (1998): “Spazio e tempo nell’Estetica trascendentale di Kant”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 129 – 143.

⁹ Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, A 23/B38 (68).

¹⁰ Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, A 34/B50 (78).

¹¹ *Ibid.*, A 31/B47 (75).

¹² Chiaregin, Franco (1998): “Spazio e tempo nell’Estetica trascendentale di Kant”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 139.

Según Kant,¹² en el sentido interno la forma pura de la intuición tiene en sí misma, junto con la articulación de lo “permanente”, las articulaciones de los “sucesivo” y de lo “simultáneo”; sin embargo nada de sucesivo o de simultáneo se podría pensar sin referirse a lo permanente. Para Kant efectivamente “No es el tiempo el que pasa, sino que es la existencia de lo transitorio lo que pasa en él. Al tiempo, que es, por su parte, permanente y no transitorio, le corresponde pues en el fenómeno, lo que posee una existencia no transitoria, es decir, la sustancia. Sólo desde ésta podemos determinar temporalmente la sucesión y la simultaneidad de los fenómenos”¹³. Y también: “Así, pues, el tiempo, en el cual hemos de pensar toda modificación de los fenómenos, permanece y no cambia, ya que forma el sustrato del cual la sucesión y la simultaneidad representan meras determinaciones”¹⁴. El carácter del tiempo es, entonces, lo de ser inmóvil y permanente.

En el sentido interno, según Kant, “reside el secreto acerca del origen de nuestra sensibilidad”¹⁵. En la segunda sección al par. 8 de la *Estética*, añadido en la segunda edición de la *Crítica*, Kant afirma que la intuición, como actividad representativa, es lo que precede al acto de pensar cualquier cosa. La intuición es entonces un retículo de relaciones, sin referencia a algún contenido. Para poder representar algo, sin embargo, es necesario que este algo se encuentre en el ánimo. Si en el ánimo se encuentra sólo la forma de la intuición, esta puede representar exclusivamente el acto con el cual el ánimo pone en el sentido interno la representación de su propia actividad. La forma pura del sentido interno, es decir el tiem-

po, es “la manera según la cual el ánimo es afectado por su propia actividad...”¹⁶ El resultado de esta afección es entonces lo que Kant llama “tiempo” como forma pura de la intuición.

El ánimo, para poder ser modificado por su propia actividad, sin embargo, tiene que diferir de sí mismo: “Si la capacidad de adquirir conciencia de sí tiene que buscar (aprehender) lo que se halla en el ánimo, dicha capacidad tiene que afectar a éste último, y sólo así puede dar lugar a una intuición de sí mismo”¹⁷. Entonces esta originaria diferencia en el interior de sí mismo es muy diferente en el absolutismo del Yo que parece, en el auto-posicionarse, retornar circularmente sobre sí mismo.

Lo que el yo presupone es una relación y, por tanto, una dependencia: aunque ésta sea una dependencia de sí con sí mismo, en esta dependencia se revela una pasividad y por tanto, un límite del ánimo. Ya que este encontrarse modificado a sí mismo es el devenir consciente de uno mismo, según Chieregin, se puede decir que el tiempo y la autoconciencia se ponen juntos¹⁸. La segunda sección, añadida en la segunda edición de las *Observaciones generales sobre la Estética Trascendental*, coloca a Kant, según Chieregin, entre los filósofos más importantes para comprender el origen del tiempo. En esta sección Kant no sólo relaciona genéricamente el tiempo con el sujeto, como pura forma de la intuición, sino que demuestra como la intuición tiene en sí misma preformada la condición de venir modificada por la actividad del “sí mismo” del cual forma parte. Esta distinción, entonces, la distinción entre el “en sí” de “sí”, es lo que permite percibir una sucesión, una

¹³ Kant, Immanuel, KrV, A 144/B 183 (167).

¹⁴ *Ibid.*, A 182/B 224-225 (195).

¹⁵ *Ibid.*, A 278/B 334 (273).

¹⁶ *Ibid.*, B 67 (89).

¹⁷ *Ibid.*, KrV, B 68 (89).

¹⁸ Chieregin, Franco (1998): “Spazio e tempo nell’Estetica trascendentale di Kant”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 141.

modificación y un devenir. Esta distinción, estable y permanente, constituye el tiempo originario, el tiempo en el que fluye cualquier cosa que modifique al sujeto. El entero mundo objetivo, para Chieregin, está entonces marcado por nuestro carácter esencialmente finito.

Sería, entonces, una hipótesis fascinante suponer que las obras de arte puedan testimoniar las modificaciones del sujeto y recordar a nuestra desatención contemporánea que el tiempo es nuestro modo intuitivo de representar un fenómeno. Cualquier obra de arte nos cuestiona sobre su identidad y, también, sobre la identidad de la cultura que la ha originado. El tiempo de una obra de arte es también la serie de modificaciones sucesivas que han influenciado nuestra actual percepción de la obra. El objeto encontrado, sin embargo, nos propone una cuestión más compleja, a mi manera de ver: ¿Cuándo un objeto pierde su valor funcional para devenir un objeto de contemplación? ¿Cuándo, entonces, un objeto se transforma en obra de arte? Si dependiese exclusivamente de un factor temporal “lineal”, se podría pensar que el objeto pierde su funcionalidad cuando nuestra memoria no es capaz de recordar su función: es el caso de muchos utensilios antiguos de los cuales desconocemos la utilidad al tiempo que nos fascinan sus formas. Sin embargo, hay objetos que son más cercanos a nosotros y que han perdido su funcionalidad original: el osito de peluche que utilizaba para dormirme, ahora tiene la funcionalidad de recordarme mi infancia. De este modo, tiene un valor afectivo y emocional que modifica también mi manera de percibir sus “formas”, sus “valores estéticos”. Existe, también, una estética de la memoria que magnifica la absoluta inutilidad de los objetos que recolectamos como recuerdos, una estética de los *souvenir* que parece ser idéntica en cualquier latitud y que, además, parece

distinguirse por su “mal gusto”. El “coliseo” de plástico que se ilumina es idéntico, en sus “valores estéticos” a la “catedral de Santiago” de plástico, que también se ilumina. En el pretendido “fasto” de las decoraciones de los *souvenir* se encuentra un código formal que permite reconocerlos como “recuerdos para compartir”, también pasadas las generaciones y aunque no pertenezcan a nuestra memoria individual. Al encontrar una muñeca vestida “de holandesa” en un armario no tendremos muchas dudas en reconocerla como *souvenir* de un viaje y a no confundirla con un juego de niño. Sin embargo, existen objetos más equívocos, donde la relación temporal con el sujeto es menos clara y donde, probablemente, la intuición no sería suficiente para reconstruir su sustancia. En estos casos, en las relaciones del sujeto con el objeto encontrado, la percepción del tiempo no es nunca una sucesión lineal sino la posible intuición de la presencia contemporánea de momentos temporales paralelos: me refiero al objeto encontrado que no es un *ready made* sino un objeto que nos recuerda un tiempo pasado, un objeto que reúne en sí los valores estéticos más íntimos y, sin embargo, más universales de la memoria.

Un artista como Jorge Barbi, nacido en A Guarda en 1950, en la obra *Hacia el norte en diciembre* (Fig. 2), de 1990, utiliza unas pizarras que pertenecen al material escolar de nuestra infancia para dibujar el trozo de firmamento que vemos hacia el norte en diciembre. El mismo Barbi escribe “Si pudiéramos indicar qué cosas no han cambiado desde la visión de la infancia hasta la que ejercemos ahora, siendo generosos y sin ser científicamente exigentes, ese ordenamiento de estrellas podría ser una de ellas”.¹⁹ Las pizarras, encontradas por el artista en un escaparate en Granada, llaman la atención de una pareja que, en el mismo instante, pa-

¹⁹ Barbi, Jorge (1999), *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Pontevedra.



Fig. 2. Jorge Barbi, *Hacia el Norte en Diciembre*, 1990, madera, pizarra, pintura blanca, 155 x 105 x 11, Colección CGAC, Santiago de Compostela.

saba por ahí. Estos objetos parecen jugar el mismo papel de la *madeleine* de Proust y, sin embargo, aquí las pizarras despiertan una infancia compartida, un recuerdo menos privado. Las pizarras no tienen ningún olor, no provocan ninguna asociación, simplemente son un objeto común que ha sido utilizado por todos, antes de la aparición del ordenador. La intervención del artista, representando una constelación, nos devuelve una noción del tiempo más compleja. Las pizarras, un objeto tan común, nos descubren un tiempo circular, donde las cosas se presentan nuevamente a nosotros y donde el universo, en su presente eterno o en su movimiento extremadamente lento para ser percibido por un mortal, siempre es igual a sí mismo. El tiempo aparentemente no ha pasado: sin embargo sabemos que la pizarra no puede ser la misma que utilizábamos de niños y que las estrellas que estamos mirando probablemente ya han desaparecido desde siglos.

3. LAS IMÁGENES DIALÉCTICAS: UNA CONCEPCIÓN DE LA HISTORIA Y DEL TIEMPO PARA LA INTERPRETACIÓN DEL OBJET TROUVÉ

Kant es el eje teórico del ensayo *Sobre el programa de la filosofía verdadera*,²⁰ un texto de 1917 en el cual Benjamín afronta la

cuestión de la experiencia. El filósofo define al conocimiento a través del lenguaje, rescatando así el lenguaje de su mera empiricidad. Platón, sin embargo, es la base teórica del “Prólogo epistemocrítico” al *Origen del drama barroco alemán*. En este texto, sin embargo, influye también el pensamiento de Leibniz, en particular en el Benjamín de las “tesis”, con relación a la noción de *imagen dialéctica*. El concepto de imagen dialéctica, desde nuestro punto de vista, puede iluminar la concepción del objet trouvé en las obras de algunos artistas contemporáneos. La idea de unas imágenes que aparecen como una rotura del tiempo histórico, en el mismo momento como un recuerdo y como un presente, se acerca a algunas de las tesis que Benjamín ha formulado en *Sobre el Concepto de Historia*. Según Benjamín es necesario “acoger la actualidad como la otra cara de la eternidad, la que está escondida en la historia, y revelar la huella de esta cara escondida”²¹. La eternidad, entonces, gracias al presente del instante histórico, se inscribe en el tiempo. Las estructuras históricas pueden dibujar, en filigrana, una eternidad invisible, afirma Jean-François Courtine, analizando las tesis de Benjamín²². Esto significa capturar el “presente”, o mejor el “a-presente” (*Jetztzeit*) que está subyacente a la conciencia histórica. Esta concepción dialéctica de la historia se puede representar a través de la imagen del “despertar”, con referencia a Proust. “[...] cada exposición sobre la historia tiene que empezar con un despertar; en el fondo no tendría que hablar de otra cosa”²³. Esto significa, entonces, escribir la historia al revés, partiendo desde el presente de lo histórico. Este presente es el lugar mismo donde puede aparecer la verdad ya que el objeto histórico no es nunca dado sino que de-

²⁰ Oyarzun, Pablo (1995), “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad, A manera de introducción”, en Walter Benjamín, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, Universidad Arcis y Lom Ediciones, Santiago de Chile.

²¹ Benjamín, Walter (1987), *Passages*, París, pp. 145 ss.

²² Courtine, Jean François (1998), “Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofía del Tiempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 174.

²³ Benjamín, Walter, *Das Passagen-Werk*, N 18, 4.

pende de la historiografía misma. Entonces, quien escribe la historia tiene que ser consciente de la necesidad de despertar y revivir el pasado. El objetivo del historiador no es el de conmemorar el pasado sino el de reanimarlo, intentando realizar lo que no ha sido conseguido antes, obteniendo los objetivos que no se han alcanzado. La historia, concebida como “salvación”, tendrá que substraer el pasado al conformismo que puede interpretarlo incorrectamente. Esta concepción de la historia y del pasado se encuentra en los *Passagen-Werk*: “¿De que tipo de peligro los fenómenos tienen que ser salvados? No solamente, y principalmente, del descrédito y del desprecio en los cuales han caído, sino de la catástrofe que representa una cierta manera de representar estos fenómenos “celebrándolos” como “patrimonio”. – Solo están a salvo cuando se evidencia en ellos la fisura. – Hay una tradición que es catástrofe”²⁴.

Aplicando esta concepción al arte y, en particular, al objeto encontrado, lo que el artista puede conseguir, eligiendo un objeto común y transformándolo en objeto artístico, es que este objeto sea rescatado del descrédito en el que ha caído, después de haber sido considerado “inútil”. Sin embargo, el objeto encontrado no puede transformarse en un monumento al recuerdo, en una celebración de la memoria. Lo que, por el contrario, el artista puede revelar es efectivamente la contradicción intrínseca en estos objetos: el contraste entre función y valores estéticos, el valor de documento histórico íntimo, la posibilidad que un fragmento reavive un recuerdo.

Una obra como el *Merzbau* (Fig. 3) de Schwitters, destruida durante la segunda guerra mundial, parece responder de manera sorprendente a la instancia de Benjamín. Esta obra, como en una colección

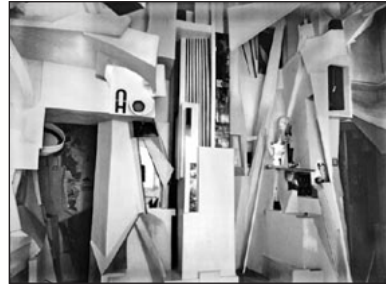


Fig. 3. Kurt Schwitters, *Merzbau*, vista parcial, fotografía de ca. 1930.

de objets trouvés, recoge los fragmentos de una vida sin ninguna pretensión “monumental”, sino con la intención de revelar sus relaciones, como en una telaraña. El *Merzbau*, obra construida entre 1923 y 1930, es una especie de gigantesco collage plástico donde la dimensión fetichista parece ser la componente más fuerte: “Al hilo de las relaciones y de los testimonios, entre los objetos incorporado en el *Merzbau* encontramos un lápiz de Mies Van der Rohe, un trozo de la corbata de Van Doesburg, una mecha del pelo de Richter”²⁵. El pasado, en esta obra de Schwitters, es recuperado a través de una concepción del arte para nada consoladora, una historia del hombre que acepta su carácter de finitud y la posibilidad de la destrucción de todos sus testigos. Schwitters no se resignará nunca a olvidar la belleza de los fragmentos y su obra destruida sigue estando tan presente como para poder recordar la catástrofe de un siglo destrozado por las guerras y la locura humana.

La concepción del tiempo, en Benjamín, es el resultado de una experiencia verdaderamente política del presente, experiencia en la cual el pasado y el futuro se entrelazan. Una construcción tal de la historia, sin embargo, está esencialmente consagrada a la “memoria de los sin nombre”.²⁶ Es necesario, según Benjamín, hacerse cargo de la memoria de los olvidados.

²⁴ *Ibid.*, N 9, 4.

²⁵ Bailly, Jean Christophe (1993): *Kurt Schwitters*, Edición Hazan, Paris, p. 96.

²⁶ Benjamín, Walter: *GS*, I, 3, 1241.

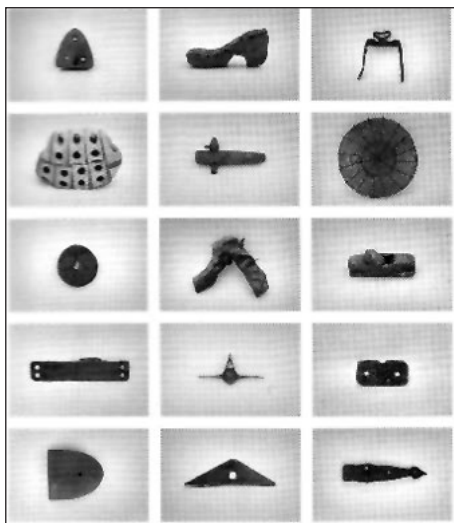


Fig. 4. Jorge Barbi, *Objetos encontrados*, 1982-1988.

Los objetos encontrados en la playa por Barbi, artista que, desde nuestro punto de vista, parece seguir la componente irónica y, sin embargo, también profundamente poética de Schwitters, son los objetos olvidados por la historia del arte, por la historia del hombre y de la cultura. Estos fragmentos, recuperados del olvido por un artista, son los que regalan un momento de contemplación, los que nos recuerdan que hay una belleza que solo una mirada sensible puede descubrir.

“Mientras la idea de continuidad a su pasaje aplasta y nivela todo, la idea de discontinuidad es la base de la auténtica tradición”²⁷. Benjamín, con esta frase, defiende una responsabilidad ético-política que se opone a una historia interpretada como progreso continuo y lineal. La historia representa, en realidad, una lucha que siempre tiene que recomenzar. Por esta razón lo histórico tiene que revelar lo que en el pasado no se ha cumplido, lo que ha quedado como en estado de espera. En la historia de la cultura, los objetos diarios, los utensilios,



Fig. 5. Jorge Barbi, *Objetos encontrados*, 1982-1988.

han sido constantemente olvidados (Figs. 4 y 5). Todas estas “cosas” que pasan por nuestras manos y que consiguen que nuestra vida sea más fácil sólo se estudian como fenómenos de costumbre, de antropología. En la historia del arte, desde las vanguardias, los objetos han recuperado una dignidad por sus valores exclusivamente formales; sin embargo, la fractura que la inserción de un objeto en un cuadro ha significado para la historia del arte no ha sido, desde mi punto de vista, plenamente valorada. Los objetos siguen sin tener una autonomía estética. Por esta razón, a nuestra manera de ver, Danto investiga sobre la diferencia entre una cama común y una cama “objeto de arte”²⁸. Si los valores formales de una cama, como objeto estético fuesen culturalmente aceptados, probablemente tendríamos que plantearnos la cuestión de manera diferente: ¿Es esta cama una obra de arte o es la obra de un diletante? El objeto histórico se puede estudiar utilizando lo que Benjamín llama, evocando implícitamente el surrealismo, las *imágenes dialécticas*. “La imagen dialéctica es una imagen fulminante [...]. Una imagen que fulmina en el a-presente [*Im Jetzt*] del conocimiento posible. La salvación que de esta manera se produce, y de esta manera solamente, no puede cumplirse sino a través de la percepción de lo que se ha perdido sin salvación posible”²⁹. Son imágenes similares que permiten actualizar distintos elementos

²⁷ *Ibid.*, I, 3, 1236.

²⁸ Danto, Arthur C. (1981): *The transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

²⁹ Benjamín, Walter, *Zentralpark* (339), in *GS.*, I, 2, p. 682.

del pasado; estas imágenes consienten: “acceder a un grado de actualidad mas elevado con relación al tiempo en que existían”³⁰. La imagen dialéctica de Benjamín como “acercamiento” del pasado y del presente, es el principal instrumento de ruptura del pseudo-continuum del tiempo histórico. Lo que es verdaderamente importante, para Courtine³¹, es que en Benjamín la potencia de una imagen despierta algo que estaba olvidado. Gracias a las imágenes dialécticas el pasado encuentra en nuestro presente una actualidad nueva. En las observaciones sobre Baudelaire, que se encuentran en el texto *Zentralpark*, Benjamin distingue de esta manera el recuerdo de la resurrección del pasado: “El recuerdo (*Andenken*) es la reliquia secularizada. El recuerdo es el complemento de la experiencia vivida. El recuerdo cristaliza la creciente alienación del hombre que construye un inventario con su pasado, como si éste fuese una posesión muerta. [...] La reliquia proviene del cadáver, el recuerdo de la experiencia difunta que, gracias a un eufemismo, llamamos experiencia vivida”³². El recuerdo no indica solamente la exigencia de conservar la memoria del pasado sino la necesidad de actualizar esta memoria en la experiencia vivida.

“[...] la historia no es solamente una ciencia, es también una forma de rememoración. [...] Nosotros tenemos en la rememoración una experiencia que nos impide concebir la historia de manera fundamentalmente ateológica, aunque no tengamos, por esto, el derecho de intentar escribir con conceptos inmediatamente teológicos”³³.

Esta concepción del tiempo de la historia, según Courtine, permite que el presente sea interpretado a la luz del pasado y que, entonces, el pasado sea siempre actualizado. La re-actualización constante del pasado es el tentativo de dar nuevamente vida a todo lo que no ha sido considerado o que ha sido sacrificado³⁴.

Los poetas y los artistas, a mi manera de ver, pueden conseguir que se interrumpa el *continuum* histórico y que nuestra memoria no se transforme en un archivo de documentos indecifrables y sin sentido. En la historia del arte, el objeto encontrado aparece como uno de estos instantes de fiesta y de conmemoración, donde un objeto, aparentemente sin valor estético ni sentido poético, se transforma en un símbolo del pasaje del tiempo y de la ironía que nos permite mirar la caducidad de las cosas sin miedo. Desde las vanguardias hasta la contemporaneidad, el objeto encontrado ha sido interpretado, por algunos artistas, como un medio para representar experiencias individuales y, por otros, como una base para crear monumentos a un recuerdo colectivo. Comparto la opinión de Arthur Danto cuando dice que una obra de arte tiene que tener un “valor universal”³⁵ y que “querer que el arte sea universal es en efecto querer que la cultura a la que la obra pertenece sea universal.”³⁶ En este sentido creo que el concepto de “memoria” es un concepto universal y por esta razón creo que el valor de testimonio de algunas interpretaciones del objet trouvé es, igualmente, universal. A pesar de que el pasado sea distinto

³⁰ Benjamín, Walter, *Das Passagen-Werk*, K 2, 3.

³¹ Courtine, Jean François (1998), “Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 178.

³² Benjamín, Walter, *Zentralpark*, (32 a), GS., I, 2, 681.

³³ Benjamin, Walter, GS., N 8, 1.

³⁴ Courtine, Jean François (1998), “Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 181.

³⁵ Danto, Arthur C. (1992): *Beyond the Brillo Box*; (2003): trad. Más allá de la Caja Brillo, Edición Akal, Madrid, 2003.

³⁶ *Ibid.*, p. 78.

para cada uno de nosotros, creo que los recuerdos son la única cosa que somos capaces de compartir. Cada expresión artística capaz de regalarnos unas imágenes dialécticas, un espacio donde el tiempo no se represente como una línea recta sin fracturas, es una obra universal porque se refiere a un mundo que permite que existan las diferencias y acepta el subrayarlas para encontrar algo de inesperado.

3. TÉCNICAS

Mi objetivo era encontrar una interpretación crítica común para algunas de las manifestaciones artísticas relacionadas con el objeto encontrado. Me he apoyado en la historia de la filosofía para intentar explicar el encanto que caracteriza a algunos de los objetos comunes utilizados por los artistas. Esta fascinación por el objeto encontrado depende, desde mi punto de vista, del carácter de testimonio olvidado de estos objetos. Por esta razón he decidido abordar el problema utilizando conceptos como tiempo, memoria, instante, para finalmente llegar a utilizar el concepto de imágenes dialécticas de Benjamín.

En la introducción de mi tesis he empezado a analizar las distintas interpretaciones críticas-estéticas del objeto encontrado: las vanguardias, Duchamp, Schwitters, Joseph Cornell, algunas referencias sobre el surrealismo, el Pop Art, e interpretaciones contradictorias del objeto encontrado como la de Robert Rauschenberg. Mi tesis se centrará sucesivamente en el objeto encontrado en España, analizando las figuras de Angel Ferrant, Jorge Barbi y Carmen Calvo.

En los dos capítulos sucesivos analizaré la utilización del objeto encontrado en Italia, en la producción artística de Pino Pascali, Alighiero Boetti, Burri y Mimmo Rotella, y el Nouveau Réalisme en Francia, en la producción de Arman y Daniel Spoerri.

4. CONCLUSIONES

El arte contemporáneo ha traicionado su capacidad mitopoética y simbólica para declarar la superioridad del conocimiento técnico-científico. La adecuación del arte al método de la ciencia ha transformado una elección estética en un experimento. La obra de arte parece, entonces, no poder definir ningún valor simbólico: su validez se relaciona con su capacidad de responder a las exigencias de “progreso” de la sociedad contemporánea.

El arte, aceptando adaptarse a las dinámicas de la sociedad de consumo, condena sus productos a una obsolescencia “a priori”. El artista, entonces, parece buscar la validez de su producción artística en la capacidad técnica y en la utilización de nuevos instrumentos tecnológicos. Pocas obras de arte parecen definir su valor en contraposición o simplemente en autonomía con respecto a las reglas del consumo y del mercado. Por el contrario, las continuas provocaciones del arte parecen responder a la frenética exigencia de “lo nuevo” de nuestra sociedad.

Nuestra cultura parece carecer de memoria y no interesarse por el arte como medio para testimoniar nuestro pasado y así nuestro presente. En la evolución del arte contemporáneo, sin embargo, se puede reconocer la presencia de una especie de intento de limitar esta pérdida de valor, un deseo de recuperar el sentido de aquellos fragmentos de la realidad que el hombre ha utilizado y definido por su valor de uso. El hombre moderno confía en que el progreso pueda sustituir estos fragmentos sin que se verifique ninguna pérdida. Sin embargo la pérdida es inevitable, el valor de un objeto no puede ser definido exclusivamente por su utilidad. Algunos artistas se circundan de estos objetos, de estos fragmentos destinados al olvido, para declarar el sentido de esos mismos, porque estos fragmentos puedan seguir manteniendo su valor poético y su resonancia. Estos artistas construyen

un mundo donde es posible salvar la verdad estética: sin embargo no encierran el arte en un aislamiento estéril. El mundo de los artistas que analizo en mi tesis es capaz de dialogar con la realidad y la belleza de aquellos fragmentos para declarar una nueva jerarquía de valores.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles: *De Memoria et Reminiscentia; Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Aguilar, Buenos Aires, 1973.
- Bailly, Jean Christophe (1993): *Kurt Schwitters*, Edición Hazan, Paris.
- Barbi, Jorge (1999), Jorge Barbi, Deputación de Pontevedra, Pontevedra
- Benjamín, Walter (1987), *Passages*, Paris.
- Casertano, Giovanni (1998): "L'istante: un tempo fuori del tempo, secondo Platone", en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Chaix-Ruy (1956): *Saint Augustin. Temps et histoire*, Paris.
- Chieregin, Franco (1998): "Spazio e tempo nell'Estetica trascendentale di Kant", en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Courtine, Jean François (1998), "Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin", en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Danto, Arthur C. (1981): *The transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Danto, Arthur C. (1992): *Beyond the Brillo Box*; (2003): trad. Más allá de la Caja Brillo, Edición Akal.
- Ferrant, Angel (1932): "Els objectes, l'escultura y l'amistat", en *La Publicitat*, 23-XI-1932.
- Filoramo, Giovanni (1998): "Il mito del tempo e il tempo del mito nello gnosticismo", en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Kant, Immanuel: *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principii.s*
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft; Crítica de la razón pura*, a cura de Pedro Ribas, Alfaguara, 1978.
- Platón: *Las leyes*, edición bilingüe por José Manuel Pavón y Manuel Fernández Galiano, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983.
- Oyarzun, Pablo (1995), "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad, A manera de introducción", en Walter Benjamín, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, Universidad Arcis y Lom Ediciones, Santiago de Chile.
- Poser, Hans (1998): "Dalla durata alla forma dell'intuizione. Il concetto di tempo nel XVII e XVIII secolo", en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Puech, H. Ch. (1951): "*La gnose et le temps*", en *Eranos Jahrbuch*, 20, 1951.
- Romeyer Dherbey, Gilbert (1998): "Aristotele fenomenologo della memoria?", en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 27-35.
- Sholem, J (1978): *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milán.



UNA REVISIÓN POP DE LA OBRA DE ANTONI MUNTADAS Y EUGENIA BALCELLS¹

Xavier Triadó Subirana
Universitat de Barcelona

CUESTIONES HISTORIOGRÁFICAS

La historiografía del arte –más preocupada por la clasificación categórica de movimientos, estilos y artistas, que por su evolución– se ha visto desbordada por la multitud de tendencias, ideologías y estéticas que han surgido a lo largo del siglo XX. La falta de perspectiva temporal y, sobre todo, el poderoso mercado del arte –cobijado por las bases de la ideología del capitalismo según las cuales todo tiene un precio y aquello vigente hoy, mañana ha quedado anticuado–, se han encargado de alzar y olvidar, en tiempo récord, a un sinfín de artistas y movimientos. A pesar de tener en el seno de su ideología la crítica irónica, tal vez amarga, de una civilización invadida por el consumo², el movimiento Pop tampoco ha podido escapar de la voracidad del mercado. Prueba de ello la tendríamos en la definición que Ian Chilvers hace en su dic-

cionario de Arte: «*Término acuñado por el crítico inglés Lawrence Alloway para designar un movimiento que se desarrolló desde finales de la década de 1950 hasta comienzos de la de 1970, sobre todo en Gran Bretaña y los EE.UU., y que se apoyaba en la imaginería del mundo del consumo y de la cultura popular. Historietas ilustradas, anuncios, envases e imágenes de televisión y del cine formaban parte de la iconografía de ese movimiento*»³.

Sin embargo, mientras artistas como Richard Hamilton (1922), Andy Warhol (1928-1987) o Jasper Johns (1930) desarrollaban todo su potencial creativo, la cárcel política e intelectual en la que estuvo condenada España desde 1939 hasta 1975 impidió que vanguardias artísticas como el Pop, pudieran ser asimiladas en toda su extensión. La presión política y la falta de medios obligaron a muchos artistas a buscar refugio en París y Nueva York. Entre ellos, encontramos a Eugènia Balcells⁴

¹ Esta comunicación es una síntesis de nuestra tesis doctoral *Una revisión pop de la obra de Antoni Muntadas y Eugènia Balcells*, dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot. Investigación que a su vez forma parte de un proyecto más amplio, subvencionado por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte y dirigido por la Dra. Lourdes Cirlot (*Arte, sociedad y nuevas tecnologías*: PB98-1188).

² Según transcripción de Ragué Arias, M^a José (1973): *Los movimientos Pop*, Salvat Editores, Barcelona, p. 9-10

³ Chilvers, Ian (1995): *Diccionario de Arte*. Alianza Editorial, Madrid, p.754.

⁴ «*En realidad me fui de casa y de España en 1968 porque este país era una frustración completa*». «*Yo venía de la Universidad de aquí, donde prácticamente no había un proyector de diapositivas en toda la escuela... Allí me encontré con unas clases de historia del Arte con dos o tres proyectores de diapositivas y siempre comparando cosas, enlazando el tiempo, las influencias y el espacio de una manera increíble. ¡Yo como una esponja!*». Estas dos citas son un claro reflejo de la gran diferencia entre ambos países. (vid. Carlota Álvarez Basso (1995): «Una conversación con Eugènia Balcells» en el catálogo *Sincronies*, editado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, y por Assumpta Bassas (1995) «Eugènia Balcells, notes biogràfiques a mode d'entrevista» en el catálogo de la exposición *Tiasspassar els Límits*, editado por el Museu Comarcal del Maresme, Mataró/Centre de Lectura, Reus/ El Roser de Lleida, respectivamente, nos reflejan muy a las claras la gran diferencia entre ambos países.



Fig. 1. *Arte↔Vida* de Antoni Muntadas (1974)
Instalación en la calle Comerç de Barcelona.



Fig. 2. *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?*, de Richard Hamilton (1956).

(1943) y Antoni Muntadas (1942), quienes apostaron por la ciudad de los rascacielos. Fuertemente influidos ambos por el ambiente intelectual y artístico de la ciudad, sentaron allí las bases de su obra posterior. A nuestro entender, construyeron paralelamente un *background* ideológico que nos permite ahora comprender gran parte de sus trabajos, siendo el movimiento Pop la principal línea a seguir. Con ello, y contradiciendo la estrictas normas de la historiografía, apostamos por la vigencia de este movimiento artístico más allá de las fronteras cronológicas estipuladas. Asimismo, destacamos el paso dado por Antoni Muntadas y Eugènia Balcells, abriendo una puerta al arte de vanguardia en nuestro país⁵.

COINCIDENCIAS VITALES, IDEOLÓGICAS Y ARTÍSTICAS

Los paralelismos existentes entre Antoni Muntadas y Eugènia Balcells no

sólo se limitan a meras fechas cronológicas o simples datos objetivos de lugar de nacimiento, sino que podemos encontrar en ambos importantes similitudes ideológicas y artísticas. Son estas coincidencias las que nos han inducido a investigar ambas trayectorias conjuntamente.

Nacidos en Barcelona a principios de los años cuarenta del siglo XX, ambos estudiaron una carrera técnica⁶ antes de iniciar su trayectoria artística. Esta experiencia técnica proporcionó un sentido racional a su trabajo, al que contrapusieron intuición y libertad plástica.

Con todo, nos parecen más interesantes los paralelismos conceptuales y de metodología artística⁷. En este sentido Muntadas, en una entrevista realizada en 1977, a propósito de la Documenta 6 de Kassel, afirma: «*Algunos aspectos de esta especialización son buenos, otros son malos. Pienso que la dedicación es importante para poder hacer algo bien. Pero algunas cosas se*

⁵ Antoni Muntadas y Eugènia Balcells no pueden considerarse los únicos exponentes de esta apertura artística, puesto que tal y como ya hemos comentado, no fueron los únicos en huir de la asfixia de la dictadura. Otros nombres como Antoni Miralda y Benet Rossell, merecen también ser destacados.

⁶ Antoni Muntadas estudia ingeniería y Eugènia Balcells arquitectura.

⁷ Nos centraremos aquí en sintetizar tres ideas básicas de esta sincronía ideológica, para poder así comprender posteriormente la relación existente con el movimiento Pop. Sin embargo, en nuestra investigación no sólo desarrollamos estos puntos, sino que además proporcionamos otros interesantes vínculos, tanto a nivel vital como artístico, incluyendo los paralelismos que podemos trazar entre algunas obras en las que ambos demuestran una misma preocupación i nos ofrecen un mismo mensaje.

vuelven exclusivas y desarrollan un lenguaje especializado. La idea es tratar de establecer una comunicación entre estas dos áreas: la cultura elevada y la cultura de masas»⁸. Por su parte, Eugènia Balcells nos aportó la siguiente reflexión en una entrevista realizada por nosotros en 2002: «...te das cuenta de que ahora los científicos son cada vez más filósofos y las disciplinas se están acercando. (...) el premio Nobel de Química, quizás, habla del orden y el caos, algo muy cercano al arte y la filosofía y a las esencias de la vida, del ser humano»⁹. Así pues, la pluridisciplinaridad parece ser un pilar básico a la hora de afrontar la realidad artística. Un hecho, que a nivel conceptual, quizás se entienda como consecuencia de sus estudios universitarios comentados con anterioridad. En cuanto a nivel práctico, queda patente también en la diversidad de medios tecnológicos, plásticos y de comunicación con que realizan sus trabajos.

Otro punto de encuentro, tal y como podremos ver posteriormente con ejemplos concretos, radica en la visión crítica que hacen de los mismos medios de los que se sirven para ejecutar sus obras. A través de las situaciones y cuestiones que plantean expresan su insatisfacción con la manera mediante la cual se mediatiza la información ofrecida al público masivo¹⁰. A su vez, tanto Muntadas como Balcells se definen a sí mismos como catalizadores o antenas, recepcionando aquello que sucede a su alrededor, devolviéndolo posteriormente a la realidad, y estableciendo mediante la tecnología una continuidad entre arte y vida.

Así pues, todo lo expuesto no sólo nos justifica la idoneidad de investigar ambas trayectorias conjuntamente, sino que nos proporciona pistas suficientemente claras para relacionar sus trabajos con el movimiento Pop. En definitiva, este es el objetivo que, de manera muy sintética intentaremos demostrar aquí destacando algunos de los principales puntos de contacto y comentando algunas de sus obras principales.

INFLUENCIA DEL POP-ART EN AMBAS TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS

Al margen de la cronología, en la definición citada anteriormente del diccionario de Arte de Ian Chilvers, se definía al *Pop-art* como aquel movimiento en el que se apoyaba la imaginación del consumismo y de la cultura popular; en el que historietas ilustradas, anuncios, envases e imágenes de televisión y cinematográficas formaban parte de la iconografía del movimiento. No obstante, existen otras características importantes, como el interés por resaltar objetos banales y/o intrascendentes, aspecto destacado en las esculturas de Claes Oldenburg; como el interés por los sucesos de actualidad, al igual que hacían los medios de comunicación; así como también la importancia que la ciencia y la tecnología con relación al arte gracias a la reproducibilidad de las imágenes. En definitiva, toda una serie de aspectos que podemos ver reflejados en sucesivas obras de Antoni Muntadas y Eugènia Balcells, realizadas a lo largo de su trayectoria artística¹¹.

⁸ Alonso, Rodrigo 2002 «Muntadas: Entrevista-Materiales sobre Documenta 6», en *Muntadas. Con/textos. Una antología crítica*. Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), Buenos Aires. p. 362-364.

⁹ Triadó, Xavier (2002): Entrevistas inéditas a Eugènia Balcells realizadas el 12 de marzo i el 17 de abril, que forman parte del material documental de nuestra Tesis doctoral.

¹⁰ Ejemplos de esto lo encontraríamos en la obra de Antoni Muntadas *OT: el aplauso* (1999) –obra que comentaremos posteriormente– i en *Going Through Languages* (1981) de Eugenia Balcells., en la que hace una crítica a la imagen de la mujer, manipulada por los medios de comunicación como objeto sexual.

¹¹ Debido a la brevedad exigida en la presente comunicación, nos limitaremos, a partir de algunas de sus creaciones, a esbozar las razones por las cuales entendemos que gran parte de su obra puede comprenderse bajo la perspectiva del movimiento Pop. Asimismo, y con el objetivo de conseguir la mayor claridad posible, comentaremos en primer lugar los trabajos de Antoni Muntadas, para a continuación, exponer las obras de Eugènia Balcells, sin que esto suponga entender por separado ambas realidades, puesto que la relación entre ellos ha quedado suficientemente explicada en el punto anterior.

ANTONI MUNTADAS Y SU VISIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA REALIDAD

La pintura de Antoni Muntadas durante la segunda mitad de los años sesenta introduce unas raíces temáticas y unos conceptos visuales que volveremos a encontrar en su obra posterior. La pintura es para el artista catalán un medio con el que refleja y comenta la sociedad contemporánea. Una cultura en la que van adquiriendo un mayor protagonismo la imagen, el objeto de consumo y los medios de comunicación. Asimismo, reproduciendo una táctica cercana ya al concepto y a las técnicas Pop, vemos como Muntadas utiliza imágenes preexistentes, virtualmente anónimas y producidas industrialmente, para realizar obras como la serie de hombres robot presentada en la exposición *Machines* (1964) de Barcelona¹². El uso de colores planos, contrastes elementales y figuras esquematizadas en forma de siluetas, son algunas de las características de estas creaciones.

Habiendo descubierto la metrópolis nuevayorkina en 1971, el artista catalán realizará en 1973 una de sus obras más emblemáticas en cuanto a mensaje se refiere. La ecuación de reciprocidad entre Arte y Vida (ARTEÓVIDA) aparecerá escrita sobre todo tipo de superficies, como el cristal de una ventana, un espejo o, como sucede en la instalación que realizó delante de la Estación de Francia de Barcelona, sobre una pantalla de televisión en medio de la vía pública. Esta formulación se convertirá con el paso de los años en todo un lema y una declaración de intenciones: la voluntad de establecer una continuidad entre arte y vida en un mundo cada vez más dominado

por los *mass-media*. Una realidad apuntada ya en 1953 en la exposición celebrada en el ICA (Institute of Contemporary Art) de Londres, y organizada por el Independent Group, «Parallel of Life and Art», en cuyo cartel de presentación reflejaba la imagen de unos rayos X sobre una persona que se afeitaba¹³.

Otra reflexión inducida por el movimiento Pop, compartiendo las tesis de Umberto Eco¹⁴, es la crítica a una civilización invadida por el consumo. Sobre ello cabe citar una de las instalaciones realizadas a principios de los años ochenta por Antoni Muntadas, *Media Eyes* (1981), consistente en una valla publicitaria situada en una céntrica calle de Cambridge sobre la que aparecen una imagen (unas gafas recordadas que por la noche proyectan una doble secuencia sobre la publicidad y sus técnicas de seducción y deseo) y un mensaje (*What are we looking at?, ¿Qué estamos mirando?*)¹⁵.

Asimismo, la relación establecida entre el Pop y aquellos objetos considerados superfluos e intrascendentes, es destacada, por ejemplo, en la instalación *Exposición/Exhibición* (1985-87) y *Genèriques* (1987). Precisamente esta última, muy parecida a una obra de Eugènia Balcells (*SupermercART*, 1976) que comentaremos más adelante, quizás sea la más clara, puesto que Muntadas lleva al ámbito galerístico los productos, los envases, los códigos de barra y otros signos de los hipermercados y las industrias de servicios transformándolos en bodegones escultóricos¹⁶.

Ya en los años noventa, el artista barcelonés presenta la obra *Portraits*

¹² La serie *Homenajes a Monica Vitti* y la participación en el montaje colectivo sobre el héroe moderno James Bond son otros de los trabajos en que Muntadas refleja temáticas y técnicas típicamente Pop.

¹³ Asimismo, el famoso lienzo de Richard Hamilton *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?* (1956), paradigmática obra del movimiento Pop británico, se nos muestra la intromisión de los *mass-media* en la vida cotidiana.

¹⁴ Ver nota 2

¹⁵ A nivel formal y conceptual, Jasper Johns posee una obra muy parecida a la descrita: *The Critic sees* (1964) unas gafas esculpidas en metal sobre yeso.

¹⁶ ¿Qué diferencia existe entre la acción de Warhol de exponer en una galería sus *Cajas Brillo* y la de Muntadas exhibiendo botellas de Cola, cajas de aluminio y zumos de manzana?

(1995), una serie de fotografías-serigrafadas de diversas fuentes mediáticas (micrófonos) aumentadas de tamaño y llevadas al anonimato y al prototipo de detalle reiterativo. Con ello Muntadas evoca el arquetipo de galería de retratos. Esta manipulación de la perspectiva sobre un objeto, hasta conseguir que la forma, la estética del mismo, sea más importante que su funcionalidad ya lo habíamos visto en la película *Le ballet mécanique* (1924) sobre la que el mismo Léger decía lo siguiente: «Aislar el objeto o una parte del objeto y mostrarlo sobre la pantalla en primer plano, al mayor tamaño posible. La enorme ampliación de un objeto o fragmento da al mismo tiempo una dimensión y una personalidad de las que antes carecía, convirtiéndola en vehículo de una potencia lírica totalmente nueva (...) todos los días la industria fabrica objetos que tienen un indiscutible valor plástico. El espíritu de estos objetos domina nuestro siglo»¹⁷. Unas declaraciones que suscribiría el mismo Warhol, y que Claes Oldenburg puso claramente en práctica mediante sus gigantescas esculturas.

Finalmente, citaremos una última instalación titulada *OT: el aplauso* (1999), en la que convierte al ciudadano en espectador y cómplice de la manipulación mediática. Tres pantallas simultáneas muestran grupos de gente que no paran de aplaudir mientras que intercaladas, aparecen imágenes de guerra, violencia, muerte, contaminación del medio ambiente y sexismo... y la gente sigue aplaudiendo. Esta instalación nos recuerda la famosa frase de Andy Warhol sobre la deshumanización que practican los medios de comunicación: «Cuando ves varias veces seguidas una fotografía macabra, acaba por no hacer ningún efecto»¹⁸. Warhol, que también había mostrado imágenes denuncia como la silla eléctrica, se sitúa junto al espectador contemplando los horrores



Fig. 3. *OT: El aplauso* de Antoni Muntadas (1999).

de la vida moderna, como si de una película televisiva se tratara, es decir, sin participación. Igual actitud mantiene Muntadas.

EUGÈNIA BALCELLS: LA INTERDISCIPLINARIEDAD ARTÍSTICA.

Entre 1968 y 1975 se produce la primera estada en Nueva York de la artista catalana. Allí, y gracias al movimiento artístico tan intenso existente en la ciudad americana, Balcells adopta una visión pluridisciplinar del hecho artístico, obteniendo el Master en Arte por la Universidad de Iowa en 1971. Uno de los trabajos realizados en la universidad fue sobre Sam Francis, un pintor de la costa oeste, con el que planteó un camino interdisciplinario. A Balcells le pareció que el artista norteamericano hacía unos cuadros que tenían una cierta relación con la visión microscópica de los tejidos humanos. Por ello comparó la obra del artista americano con unas diapositivas de diferentes partes

¹⁷ Según transcripción de Ragué Arias, M^a José (1973): *Los movimientos Pop*, Salvat Editores, Barcelona, p. 56-57.

¹⁸ Según transcripción de Ragué Arias, M^a José (1973): *Los movimientos Pop*, Salvat Editores, Barcelona, p. 63.

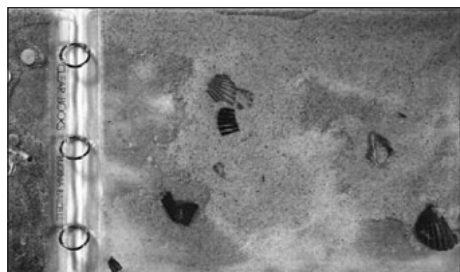


Fig. 4. *Clear Books. Libro de la arena* de Eugènia Balcells (1980).

del cuerpo humano, dejando así fijada su voluntad de relacionar arte, vida y ciencia. Quizás en ello también ejerciera su influencia el hecho de haber leído a John Cage, a quien muchos críticos han querido ver como uno de los inventores del Pop-art¹⁹.

Sin embargo, en sus primeros trabajos artísticos se preocupó por la idea de acumulación de imágenes, algo muy usual en el mundo de bombardeo visual que nos rodea. Primero empezó a hacer lo que ella denomina *Clear Books*, es decir, libros con hojas transparentes —clasificadores de plástico que permiten guardar documentos— en los que cada uno contenía un tipo de objeto diferente. Con esta obra, Balcells quiere mostrar el evidente interés por lo banal, lo cotidiano. Paralelamente, realizó unos murales en los que la repetición de un mismo objeto, banderas, juguetes, sellos, postales, billetes, comida..., nos recuerdan las imágenes serigrafadas de Andy Warhol. Este formato, fue muy utilizado por la artista durante la década de los setenta, siendo *SupermercART* (1976) su obra más relevante. Presentada en la Sala Vinçon de Barcelona, esta instalación identificaba la exposición con un aparador, y la obra con la mercancía a vender. Botones, guantes, bisutería, cigarrillos, globos, condones, sal, arroz, jugue-

tes, cromos, partituras y un largo etcétera de productos debidamente clasificados y encerrados en bolsas de plástico transparente. Todo ello representando la estructura mercantilista que mueve la sociedad de consumo, aunque también la producción artística.

La pluridisciplinaridad de la artista y la utilización de imágenes ya procesadas y editadas por los medios de comunicación de masas, tal y como percibíamos en los trabajos de Andy Warhol y otros artistas vinculados al movimiento Pop, queda reflejada en su película *Boy Meets Girl* (1978). Dividida la pantalla en dos mitades iguales, la filmación muestra dos secuencias de centenares de imágenes de hombres y mujeres extraídas de periódicos, revistas y publicidad que de vez en cuando forman una pareja²⁰. La reflexión de la película se centra en el convencionalismo y la pregunta que de él se deriva: ¿Qué imagen se tendría de un hombre y de una mujer de nuestra época, si alguien de otro planeta viniera, y nunca hubiera visto un ser humano vivo, y se formara su imagen a partir de los medios de comunicación? A ello contribuye la visión sexista, puesto que mientras en el caso masculino el rostro popular de personajes públicos parece ser la parte más importante a la que el espectador asocia un componente intelectual, en el caso femenino, las mujeres anónimas que aparecen son vistas en posturas artificiales que denotan un único interés por el cuerpo.

Otra característica inherente al movimiento Pop es la imperceptible línea existente entre original y copia. La apuesta por la reproductibilidad en lugar de la obra única e irrepetible convierte en popular una creación elitista mediante la reproducción me-

¹⁹ Si bien la afirmación puede ser discutible, tanto Robert Rauschenberg como Jasper Johns estuvieron en relación con John Cage, a quien conocieron en el Black Mountain Collage. Allí, a través de sus conferencias Cage contribuyó a abrir el panorama artístico y cultural de los EE.UU., incitando a los artistas a romper la frontera entre arte y vida.

²⁰ Eugènia Balcells explica que la obra es como las máquinas tragaperras de Las Vegas en las que pasan diferentes signos, una zanahoria, una flor, una manzana, hasta que salen dos iguales y ganas.



Fig. 5. *SupermercART* de Eugènia Balcells (1976).

diática²¹. Sobre ello encontramos una instalación titulada *Ophelia: variacions sobre una imatge* (1979). Tomando como punto de partida la pregunta ¿en qué momento una cosa, por las sucesivas manipulaciones y cambios de contexto, deja de ser lo que es?, Balcells utiliza la pintura del preraphaelita John Everett Millais expuesta en la Tate Gallery de Londres y la somete a un proceso de reproducción continuo con la ayuda de una fotocopiadora. Cambios de color, reducciones, ampliaciones, multiplicaciones, son las principales variaciones con las que la artista catalana muestra su preocupación por la co-existencia de objetos o imágenes originales, como por ejemplo un cuadro, con los sistemas de multiplicación.

Para acabar, querríamos comentar la instalación *Exposure Time* (1989), surgida gracias a la renovación de las playas de Barcelona en motivo de los Juegos Olímpicos de 1992. Recuperando de la playa del Somorrostro, actual Vila Olímpica de la capital catalana, fragmentos arquitectónicos de la historia reciente de la ciudad, así como restos erosionados por el agua de mar sobre la arena de la playa, se muestran los aspectos ya olvidados del pasado barcelonés. Sobre ello, Balcells coloca una obertura circular que, a causa de los cambios cíclicos de iluminación, parece un ojo parpa-



Fig. 6. *Cajas Brillo* de Andy Warhol (1964).

deante donde se reflejan imágenes en movimiento procedentes de un proyector situado detrás. Unas imágenes que reflejan las olas del mar, como metáfora del paso del tiempo, y que contrastan con las que muestran dos monitores situados a ambos lados del acceso al recinto de la instalación y que reproducen la demolición que da origen a la Vila Olímpica.

Cogiendo como tema la actualidad, lo cotidiano, aquello que sucede a su alrededor, Eugènia Balcells refleja la transformación de Barcelona, la realidad que afecta, mostrándolo a través de su ojo artístico.

A modo de conclusión, entendemos que el movimiento Pop no se ha caracterizado por tener manifiestos o manifestaciones como grupo artístico, aunque no puede negarse que se trata de una tendencia relativamente coherente. Aún así, creemos que desde su aparición ha

²¹ No solo los pósters, las camisetas, los vasos o las postales que podemos encontrar en cualquier museo, llevan reproducida alguna de los obras más relevantes de la exposición de turno, sino que actualmente uno ya puede adquirir una copia certificada de grandes obras de la historia del Arte.

ido creciendo en amplitud, puesto que a pesar de la buena aceptación de la que gozaban las imágenes de los medios de comunicación de masas y la tecnología, no había ninguna formulación clara respecto al arte, aunque fuera un deseo²², lo que provocó que algunos observadores escribieran prematuramente su necroló-

gica. Un hecho que con ejemplos como Antoni Muntadas y Eugènia Balcells intentamos rebatir en nuestra tesis doctoral, con un estudio mucho más detallado del mostrado aquí. Aún así, hemos intentado que la síntesis diera las suficientes pautas para que se pudiera entender la génesis de nuestra investigación.



²² Andy Warhol había afirmado que la razón por la que pintaba como lo hacía era por su deseo de ser una máquina.

EFRÉN GARCÍA FERNÁNDEZ:
PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA, INTERVENCIONES
URBANÍSTICAS Y CRECIÓN PLÁSTICA

Lucía Salomé Vallina Valdés

La comunicación que a continuación se expone pretende ser una aproximación a la labor investigadora que desde septiembre de 2001 se está desarrollando en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, bajo la dirección de la Catedrática de Historia del Arte M^a Soledad Álvarez Martínez, y que ha sido subvencionada por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del “Plan de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de Asturias 2001-2004”.

Dicha labor investigadora tiene por objeto la realización una tesis doctoral que en la actualidad se encuentra aún en fase de desarrollo y que lleva por título *Efrén García Fernández: producción arquitectónica, intervenciones urbanísticas y creación plástica*.

El objetivo fundamental de esta tesis doctoral es el estudio sistemático y de carácter global de los trabajos desarrollados por el arquitecto asturiano Efrén García Fernández, a lo largo de su dilatada y prolífica trayectoria profesional.

Se ha considerado este tema monográfico, especialmente apropiado para un trabajo de estas características, ya que las aportaciones de Efrén García Fernández en los ámbitos de la arquitectura, el urbanismo y la plástica (concretamente el dibujo), constituyen una pieza fun-

damental a tener en cuenta si se quiere obtener una visión clara y completa de la historia de la arquitectura, del urbanismo y de la expresión gráfica arquitectónica de los últimos años en Asturias y otras regiones de España en las que este arquitecto desarrolló su actividad.

Así, la principal aportación de este trabajo consiste en realizar un completo análisis de la obra de Efrén García Fernández que se complementa con una investigación biográfica sobre este autor.

El estudio de la obra se plantea, básicamente, en torno a tres grandes bloques temáticos, coincidentes con los ámbitos en los que este arquitecto ha desarrollado, en mayor medida, su actividad profesional: Arquitectura, Urbanismo y Dibujo.

A continuación nos referimos, de forma breve, a la trayectoria biográfica y profesional de este polifacético arquitecto.

**EFRÉN GARCÍA FERNÁNDEZ:
APUNTES BIOGRÁFICOS
Y PROFESIONALES**

PRIMEROS AÑOS: LUGO

Hijo de don José García Losa y doña Teresa Fernández Cabeza, naturales de Llandeloso, Efrén García Fernández nace en 1926, a la sombra del histórico barrio de La Villa, en Mieres, siendo el penúltimo de cinco hermanos.

Poco después, por motivos de trabajo del padre –facultativo de minas, con cargo como ayudante de obras públicas–, la familia García Fernández se instala en la ciudad de Lugo, donde transcurrirá la infancia y buena parte de la juventud de Efrén García.

Ya desde muy pronto, comenzó a despuntar por su facilidad para el dibujo, que según el propio arquitecto comenta, era para él un pasatiempo. Así, se inició en el mundo del arte animado por su familia, especialmente por su progenitor, también aficionado al dibujo.

Su primera formación fue de carácter autodidacta, absorbiendo toda la información a la que tenía acceso que, dado el ambiente provincial que se respiraba en su ciudad de residencia, era muy escasa, reduciéndose a las láminas artísticas con que se confeccionaban los calendarios, y las pocas publicaciones que llegaban a sus manos.

Comienza a ejercer como dibujante a las órdenes del también arquitecto Ruperto Sánchez quien, en un principio, le encargaba tareas de delineante que a Efrén le resultaban bastante ingratas, pero más tarde comenzó a dibujar perspectivas y detalles de acabado de edificios, despertándose en él la vocación hacia la arquitectura.

Así, tras cursar por libre Ciencias Exactas –entonces requisito imprescindible para realizar estudios de arquitectura–, marcha a Madrid en 1947 para hacer la prueba de ingreso en la Escuela Superior.

ESTUDIOS DE ARQUITECTURA: MADRID

En 1947, Efrén García comienza sus estudios de arquitectura en la Escuela Superior de Madrid, donde asiste a las clases de personalidades como Pedro Muguruza –excelente dibujante hacia el que Efrén sentía una especial admi-

ración–, Modesto López Otrero, Luis Moya, Pascual Bravo, Luis Pérez Minguez, Víctor D’Ors, Aníbal Álvarez, Rafael Huidobro o Leopoldo Torres Balbás.

Ante la escasez de libros, la formación académica se basaba, fundamentalmente, en la pura observación de la arquitectura existente, y la fijación de conceptos tras el debate.

Ese tipo de aprendizaje conformó, en cierta manera, el sentido autodidacta del arquitecto y su visión personal e independiente de la arquitectura, basada en el convencimiento de que cada época posee la suya propia.

ETAPA PROFESIONAL: LEÓN

En junio de 1952 obtiene el título de arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, y al año siguiente marcha a León para ocupar el cargo de Arquitecto Jefe de Valoración Urbana en la Delegación de Hacienda.

Mientras tanto, realiza los cursos de Técnico Urbanista en el Instituto de Estudios de Administración Local de Madrid, obteniendo el título en 1956, y en 1962 se doctora en Arquitectura por la Escuela Superior de Madrid.

En esta etapa realiza un buen número de trabajos profesionales entre los que destacan los siguientes: Edificio de la Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, en Lugo, 1953 (en colaboración); proyecto del Conjunto Deportivo en Villablino, 1956; Estudio del polígono de Viviendas de tipo Social, en Santullano (Asturias), para la Dirección General de Urbanismo, 1956; Plan General de Ordenación Urbana de León, 1957 (en colaboración); Plan de Ordenación Urbana de Villablino, 1959; Casa Ayuntamiento de Villablino, 1959; Palacio Municipal de Deportes de Lugo, 1960; Refugio de alta montaña en el Meicín, 1961; Plan Parcial del Recinto Amurallado de Lugo, 1963 (en colaboración); Seminario Eudista de León¹,

¹ La Virgen de ladrillo que diseñó para este seminario fue publicada en Redstone, L.G., *Art in Architecture*, McGraw-Hill, Nueva York, 1968.



Fig. 1. Efrén García Fernández: *Edificio Social de la Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo*, Lugo, 1953. Lápiz y aguada, 50 x 35 cm.

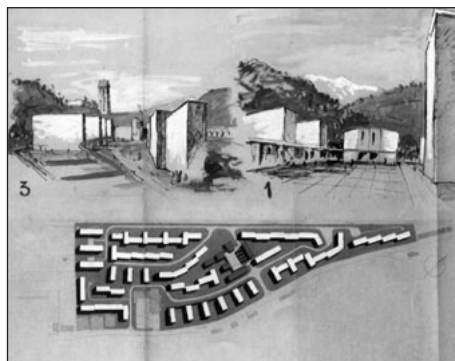


Fig. 2. Efrén García Fernández: *Santullano de Mieres. Anteproyecto para un poblado de viviendas*, 1954. Tinta china y témpera, 71 x 55 cm.

1963; Iglesia de San Lorenzo de Albeiros en Lugo, 1963; Instituto de Enseñanza Media de Villablino, 1964; Poblado del Sagrado Corazón en Lugo, 1965; Palacio Municipal de Deportes de León, 1966; reforma de la Iglesia Parroquial de Santa Eulalia de Luarca, 1967; restauración del Castillo de Villagarciá de Campos, 1968 (en colaboración), etc.

ACTIVIDAD URBANÍSTICA: OVIEDO

En 1971 se traslada a la ciudad de Oviedo para incorporarse a la Diputación Provincial como Arquitecto Jefe del Servicio de Urbanismo, en el que permanecerá por espacio de quince años.

Desde 1973 hasta 1980 forma parte, como Vocal, de la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico-Artístico de Oviedo, cargo al que renunció por disparidad de criterios.

En 1973 es designado Miembro Correspondiente del Real Instituto de Estudios Asturianos, donde ingresa como Miembro de Número en 1978, siendo Secretario Accidental de la Institución desde 1986 hasta 1990.

Todos estos cargos los compagina con su actividad como Arquitecto Jefe de Valoración Urbana en la Delegación de Oviedo.

Durante estos años realiza algunas construcciones, como el Edificio Social de Hunosa en Oviedo (en colaboración con Ignacio Castelao), pero fundamental-

mente participa en estudios de ordenación territorial, así como en proyectos de conservación y rehabilitación de conjuntos históricos en distintos lugares de Asturias.

Entre los trabajos más destacados de esta etapa encontramos los siguientes: Normas de Ordenación Complementarias y Subsidiarias del Planeamiento de la Costa Asturiana, 1972; Normas subsidiarias de Planeamiento del Término de Llanera, 1974; Paraje Pintoresco de los Picos de Europa, 1974 (en colaboración); Normas para los concursos de embellecimiento de pueblos, 1974; Proyectos de Delimitación del Suelo Urbano de: La Caridad, Viavélez, Cangas de Onís, Luarca, Trevías, El Espín, Panes, Tineo, Puerto Vega, Pola de Laviana, Barredos, El Condado, Villoria, Castropol, Figueras, Las Mazas, San Esteban de Pravia, Muros del Nalón, Bárzana, Cornellana, Salas, La Espina, La Vega y Nijeres, entre otros, 1975/1977; Paraje Pintoresco de la costa occidental asturiana, 1975 (en colaboración); definición de prioridades para el Planeamiento de la Costa asturiana, 1975; Plan para la redacción de Normas Subsidiarias de la provincia (en colaboración), 1975; Plan para la redacción del Plan Director de coordinación provincial en colaboración con la Dirección General de Urbanismo, 1975; Planes para la participación de la Universidad de Oviedo en el Planeamiento Provincial, 1975; Paraje



Fig. 3. Efrén García Fernández: *Relieve del Seminario Eudista*, León, 1963. Lápiz, 59 x 82 cm.

Pintoresco de la costa oriental asturiana (en colaboración), 1976; Paraje Pintoresco de la costa centro-oriental asturiana (en colaboración) 1977; Revisión del Plan General de la villa de Navia, 1977; Cartografía de las villas asturianas a escala 1/1.000, 1977; Propuesta de declaración como conjunto histórico-artístico de la Plaza del Mercado de Avilés (en colaboración), 1978; propuesta de declaración como monumento histórico-artístico del Palacio de Miranda Valdecarzana, en Grado (en colaboración), 1978; Plan de realización ejemplar en el medio rural asturiano, 1978; Estudio de Rehabilitación Integrada de Cudillero (Director), 1981; Propuestas de Declaración como monumentos histórico-artísticos de: las iglesias de Asiego y de Arenas de Cabrales, y de las capillas de Sobrecueva, Isongo y Nieves, 1981/1983; Normas Subsidiarias de Planeamiento municipal de Ribadedeva, 1981; Normas Subsidiarias de Planeamiento municipal de Navia, 1981; Normas Subsidiarias de

Planeamiento municipal de Tapia de Casariego, 1982; Normas Subsidiarias de Planeamiento municipal de Vegadeo, 1982, Normas Subsidiarias de Planeamiento municipal de Colunga, 1982; Normas Subsidiarias de Planeamiento municipal de Luarca, 1983.

En 1985 diseña el Monumento al Marqués de Santa Cruz de Marcenado en Puerto Vega, y en 1990 la lápida homenaje a Fernández Buelta, en la Catedral de Oviedo.

Jubilado desde 1991, en la actualidad se dedica fundamentalmente a la actividad dibujística e investigadora.

ACTIVIDAD DIBUJÍSTICA E INVESTIGADORA

Un amplio apartado de nuestro estudio se dedica a la actividad plástica de Efrén García Fernández. Estos trabajos resultan de una enorme calidad artística y son valiosos documentos gráficos cargados de referencias al paisaje y sobre todo, a la arquitectura, tanto popular como civil o religiosa.

Y es que Efrén García es un autor que contempla la realidad de un modo totalizador, por lo que durante toda su trayectoria ha estudiado al hombre en su medio y se ha esforzado por obtener una visión amplia e interdisciplinar del entorno, interesándose por muy diversos aspectos de este.

Así, para llegar a comprender el significado de su obra, ha de ser tenida en cuenta su condición de viajero, cuyo particular peregrinaje, sólo o en compañía de sus colaboradores, ha quedado exhaustivamente recogido, como si de un diario de campo se tratara, en su extensa obra gráfica.

Busca el contacto directo con los motivos reflejados en sus obras, que son tomadas directamente del natural. A través de sus dibujos, pretende aprehender atmósferas, ambientes y dejar constancia de espacios, rincones, edificios... Pocas cosas escapan a su escrutinio.

Los asuntos tratados en la obra gráfica de Efrén García son, por tanto, muy variados. Sin embargo, como ya se ha mencionado, es posible observar el predominio de dos temas fundamentales:

-Paisajes: el artista está dotado de una singular sensibilidad para descubrir los valores estéticos y estructurales del paisaje, que estudia en sus diversas modalidades: natural, rural y urbano.

-Arquitectura: este tema es, si duda, el que trata de forma más habitual, lo que resulta lógico dada la trayectoria del autor que, según él mismo indica, está “profesionalmente deformado hacia las construcciones”, no pudiendo desembarazarse de la condición de arquitecto que se revela en sus cuadros.

En estas obras se descubre un completo muestrario de diferentes técnicas artísticas: utiliza el lápiz, la tinta y la acuarela, técnicas que domina a la perfección, pero también encontramos obras realizadas con óleo, temple, pastel, aguatinta y carbón.

Las líneas maestras de su producción plástica son el estudio cuidadoso de la perspectiva y la armonía en la composición de la imagen, en la línea y en el color, todo ello expresado con la mayor sencillez y economía de elementos, y sin el menor resabio de academicismo.

Buena parte de los trabajos dibujísticos de Efrén García han formado parte de exposiciones, individuales y colectivas, tanto en España como en el extranjero.

Probablemente, la más significativa de estas exposiciones fue la llevada a cabo junto a su hermano José Luis, y titulada “El dibujo Herramienta Arquitectónica”, celebrada en Madrid, Oviedo, Gijón, Valladolid, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas, entre 1971 y 1973.

El arquitecto Carlos de Miguel, a quien los hermanos García Fernández consideraban su promotor, fue el impulsor de esta exposición, que cosechó un extraordinario éxito, que tuvo un gran eco en prensa y televisión y que mere-

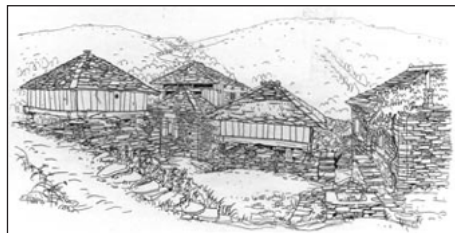


Fig. 4. Efrén García Fernández: *Plazuela de San Emiliano de Allande*, 1972. Lápiz, 100 x 52 cm.

ció, desde el primer momento, el elogio de la crítica. Esta exposición supuso, además, el punto de partida de una importante publicación, me refiero a *España dibujada -I. Asturias y Galicia*.

Y es que aunque las exposiciones han jugado un papel importante en la difusión de la obra dibujística de Efrén García, lo cierto es que esta se ha dado a conocer al público, fundamentalmente, a través de la publicación de diversos trabajos en los que se revela no sólo la capacidad investigadora del autor, sino también su especial habilidad para expresar, de forma gráfica, las ideas, evitando así la aridez de la pura teoría.

La extensa bibliografía de este arquitecto (en la que se cuentan publicaciones individuales, colaboraciones en obras colectivas, artículos en revistas especializadas españolas y extranjeras...), se caracteriza por su rigor técnico, por su pulcritud de ejecución, por su claridad de concepto y, sobre todo, por su belleza visual.

En general estos trabajos reflejan la personal visión que Efrén tiene del territorio, desde distintas perspectivas (geográfica, urbanística, arquitectónica, ecologista), con especial atención a la provincia asturiana, pero sin excluir otros ámbitos.

El objetivo que persigue con la publicación de sus trabajos es doble: por una parte, pretende dejar constancia de la labor investigadora que ha llevado a cabo y de las conclusiones a las que ha llegado tras ésta y, por otra, procura rendir un servicio a la sociedad al difundir



Fig. 5. Efrén García Fernández: *Portada de la Iglesia de Santa Eulalia, La Lloraza (Villaviciosa)*, 1987. Lápiz y acuarela, 34 x 49,5 cm.



Fig. 6. Efrén García Fernández: *Girola de la Catedral de Oviedo*, 1990. Lápiz y acuarela, 67 x 96,5 cm.

unos temas que rescatan una serie de valores relacionados con el patrimonio artístico y natural.

La mera relación de su obra publicada resulta ilustrativa de su capacidad investigadora. Según Chueca Goitia desde Madoz nada de tanta importancia se había intentado en España.... Desde aquella *España Dibujada -I. Asturias y Galicia*, en colaboración con su hermano José Luis, han sido muchos los trabajos que han visto la luz: *El Camino Real del Puerto de la Mesa; Barayo. Estudio previo a la declaración como paraje pintoresco; Hórreos, Paneras y Cabazos Asturianos; Rehabilitación Integrada I. Cudillero; Navia. Normas urbanísticas municipales; León. Alfoces y pueblos; Lagos y lagunas de Asturias; Luarca: Arquitectura y paisaje en unas Normas Urbanísticas*; hasta su publicación más reciente *Arquitectura solariega asturiana*.²

A través de estos trabajos se puede adivinar el carácter poliédrico y varia-

do de la personalidad de este arquitecto, una personalidad que encajaría perfectamente dentro de esa tradición de profesionales de la arquitectura que destacan por su perfil híbrido, a caballo entre la cultura humanista y los conocimientos técnicos.

Así, dentro de la obra dibujística de Efrén García Fernández, se pueden distinguir dos ámbitos bien diferenciados:

- Dibujos de arquitectura, trazados urbanísticos y diferentes diseños entre los que destacan los proyectos escultóricos (relieve para el Seminario Eudista de León; monumento al Marqués de Santa Cruz en puerto Vega; pilas de agua bendita para la iglesia de los RR.PP. Capuchinos de León, etc.) y para vitrales (iglesia parroquial de Luarca; instituto de Villablino; puerta de la Perdonanza de la Catedral de Oviedo...).

Son estos unos dibujos precisos, científicos, inculcados por su actividad y

² La referencia completa de los títulos mencionados se especifica en el apartado dedicado a las fuentes bibliográficas empleadas.

rigor profesional, y que se definen por su carácter eminentemente técnico.

- Dibujos artísticos en los que trata temas diversos con técnicas diferentes. Este último apartado, junto con la producción pictórica de Efrén García, ha sido tratado en el Trabajo de Investigación de Doctorado titulado *Efrén García Fernández: arquitecto, viajero, dibujante*, que fue defendido públicamente en el mes de septiembre de 2002, obteniendo la calificación de sobresaliente.

METODOLOGÍA Y FUENTES EMPLEADAS

A partir de una cuidadosa planificación metodológica, en la que se han tenido en cuenta, principalmente, los contenidos de los mencionados bloques temáticos y las interrelaciones que estos presentan entre sí, se ha considerado que lo más adecuado sería iniciar el trabajo a partir del análisis del último de los apartados mencionados, el dedicado a la obra plástica –dibujística y pictórica– de Efrén García Fernández que, como ya se ha mencionado, ha dado origen al Trabajo de Investigación de Doctorado titulado *Efrén García Fernández: arquitecto, viajero, dibujante*.

Hay que tener en cuenta que se ha enfocado este trabajo como una primera aproximación a la obra plástica de Efrén García Fernández. Es, pues, una visión más o menos sintética de lo que será un amplio apartado de la tesis doctoral en la que se está trabajando.

Así, desde septiembre de 2002, fecha en que fue defendido el citado Trabajo de Investigación de Doctorado, se ha venido profundizando en algunas cuestiones en él expuestas, y que por su importancia consideramos deben ser desarrolladas. Además, este estudio del trabajo gráfico de Efrén García Fernández está siendo ampliado con el análisis de sus dibujos de arquitectura, trazados urbanísticos y diferentes diseños, que se definen por su carácter eminentemente técnico.

Es precisamente el carácter técnico de este capítulo de la obra gráfica de Efrén García Fernández lo que ha determinado que se haya procedido a abordar su estudio de forma paralela al análisis de la producción arquitectónica y urbanística de dicho autor.

Por ello, la principal tarea llevada a cabo en este período ha sido el acopio de la información y materiales relacionados con los temas de estudio mencionados.

Es preciso señalar que la proximidad y fácil acceso a la documentación necesaria para llevar a cabo una investigación rigurosa, nos ha parecido una ventaja fundamental para la viabilidad de este proyecto.

Las fuentes a las que se ha recurrido son las siguientes:

1. Fuentes orales

Conversaciones con el propio artista y otras personas de su entorno. En este sentido hay que señalar que la memoria del propio protagonista del trabajo, Efrén García Fernández, ha sido fundamental para completar numerosos aspectos del mismo, ya que ha facilitado muchos datos e información acerca de acontecimientos que, siempre que fue posible, han sido corroborados por otras fuentes de trabajo utilizadas.

2. Fuentes archivísticas

Documentos inéditos, de muy diversa naturaleza, relacionados directamente con el objeto de estudio y procedentes de diferentes archivos entre los que destacan:

- Archivo familiar de Efrén García Fernández: en el que se ha tenido acceso a una variada documentación, fundamental para el desarrollo del trabajo.
- Archivo General del Principado de Asturias: expedientes referidos a Efrén García Fernández.
- Archivo Histórico del Principado de Asturias: documentos relativos a diferentes personalidades del entorno de Efrén García.

- Diversos Archivos Municipales: padrones de habitantes, libros de actas y expedientes.
- Diversos Registros Civiles: datos referentes a nacimientos, matrimonios y defunciones de miembros de la familia.
- Diversos Registros Parroquiales: certificados de bautismo y matrimonio.

3. Fuentes hemerográficas

Ha sido necesaria la consulta de diversos fondos hemerográficos para conseguir noticias periodísticas referidas a Efrén García Fernández, a su obra y a su entorno.

Además ha sido fundamental la consulta de revistas y otras publicaciones periódicas en las que se recogen artículos cuyo autor es, en muchos casos, el propio Efrén García Fernández. No obstante, también se han encontrado trabajos de diferentes autores que tratan aspectos diversos de su obra.

A continuación se relacionan algunos de los más interesantes:

COLABORACIONES DE EFRÉN GARCÍA

FERNÁNDEZ EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

- García Fernández, E. (1953): "A propósito del *Essai sur l'Art*, de Boullée" en *Cortijos y Rascacielos*, nº 79, Madrid.
- García Fernández, E. y J.L. (1967): "Un ejemplo de arquitectura urbana típica del occidente asturiano: Castropol" en *Arquitectura*, nº 98, Madrid.
- García Fernández, E. y J.L. (1970): "Plan Parcial de un Casco Viejo: Lugo" en *Arquitectura*, nº 134, Madrid.
- García Fernández, E. (1973): "Normas de Ordenación Complementarias y Subsidiarias del Planeamiento de la Costa Asturiana" en *Arquitectura*, nº 171, Madrid.
- García Fernández, E. (1974): "Espacios abiertos en el medio rural" en *Arquitectura*, nº 192, Madrid.
- García Fernández, E. (1977): "Algunos aspectos del asentamiento humano en Asturias" en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 90-91, Oviedo.

García Fernández, E. (1978): "La estructura urbana de las poblaciones asturianas y el planeamiento" en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 95.

García Fernández, E. (1978): "Cabañas de la Cueva de Pría" en *Torrecedredo*, nº 14, Gijón.

García Fernández, E. (1980): "La aldea asturiana" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 0, Oviedo.

García Fernández, E. (1985): "Algunos aspectos geográficos de Colunga" en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 115, Oviedo.

ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPECIALIZADAS SOBRE EFRÉN GARCÍA Y SU OBRA:

- Fernández Schaw, C. (1953): "Dibujos de un arquitecto" en *Cortijos y Rascacielos*, nº 77, Madrid.
- Anónimo (1972): "España Dibujada" en *ARA, Arte Religioso Actual*, nº 34, Madrid.
- Cot de May, A. (1972): "España dibujada" en *TA: temas de arquitectura y urbanismo*, nº 161, Madrid.
- Anónimo (1977): "El Camino Real del Puerto La Mesa" en *ARA, Arte Religioso Actual*, nº 52, Madrid.
- De Candamo, L.G. (1977): "Contemplación de Asturias desde el Camino Real del Puerto de La Mesa" en *TG Revista de las Artes Decorativas*, nº 19, Madrid.
- Sartoris, A. (1984): "Efrén García ou le dessin-miroir" en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 113, Oviedo.

4. Fuentes bibliográficas

Se ha procedido a la consulta de numerosos volúmenes monográficos y otras obras de carácter técnico e histórico artístico que permiten situar la obra de Efrén García dentro de su contexto.

También hay que señalar que existe un amplio número de publicaciones del propio Efrén García Fernández, en las cuales, además de los planteamientos teóricos del artista, se recoge un amplio repertorio de obras que se utilizan como ilustraciones de los mismos.

A continuación se destacan algunos títulos:

LIBROS Y CATÁLOGOS SOBRE EFRÉN GARCÍA
Y SU OBRA:

A.A.V.V. (1970): *Gran Enciclopedia Asturiana*, Gran Enciclopedia Asturiana, Gijón.

A.A.V.V. (1996): *Oviedo, entre el Deva y el Eo*, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo.

A.A.V.V. (1997): *Efrén García*, Delegación en León del Colegio Oficial de Arquitectos de León, León.

Redstone, L.G. (1968): *Art in Architecture*, McGraw-Hill, New York.

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR:

García Fernández, E. y J.L. (1972): *España Dibujada -I. Asturias y Galicia*, Servicio Central de Publicaciones del Ministerio de la Vivienda, Madrid.

García Fernández, E. (1974): "Arquitectura" en *El Libro de Oviedo*, Ediciones Naranco, Oviedo.

Fernández Bernardo de Quirós, C., García Fernández, E. y J.L. (1976): *El Camino Real del Puerto La Mesa*, Colegio Oficial de Arquitectos de León y Asturias, León.

Fernández Bernardo de Quirós, C. y García Fernández, E. (1978): *Barayo. Estudio previo a la declaración como paraje pintoresco*, Ayuntamiento de Navia, Oviedo.

García Fernández, E. (1979): *Adaptación del Plan*

de Ordenación Urbana de Navia, Ayuntamiento de Navia, Oviedo.

García Fernández, E. (1979): *Hórreos, Paneras y Cabazos Asturianos*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.

García Fernández, E., García Fernández, E. (1980): *Váldecuna. Un valle de Mieres*, Efrén García, Oviedo.

García Fernández, E. (1980): *Delimitaciones del suelo urbano en Asturias*, Efrén García, Oviedo.

García Fernández, E. (1981): "Los Pueblos" en *Naturaleza y vida en los Picos de Europa*, Incafo, Madrid.

García Fernández, E. (1982): *Rehabilitación Integrada I. Cudillero*, Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid.

García Fernández, E. (1983): *Navia. Normas urbanísticas municipales*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.

García Fernández, E. (1986): *León. Alfoces y pueblos*, Colegio Oficial de Arquitectos de León: Delegación de León, León.

Fernández Bernardo de Quirós, C. y García Fernández, E. (1987): *Lagos y Lagunas de Asturias*, Ayalga, Salinas.

García Fernández, E. (1988): *Luarca: Arquitectura y Paisaje en unas Normas Urbanísticas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, Oviedo.

García Fernández, E. (2001): *Arquitectura solariega asturiana*, Sedes, Oviedo.



LA PINTURA MURAL MAYA DE LA PENÍNSULA
DE YUCATÁN: TÉCNICA DE EJECUCIÓN
Y MATERIAS CONSTITUTIVAS

M^a Luisa Vázquez de Ágredos Pascual
Universidad de Valencia

EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
Y SUS OBJETIVOS

El nacimiento de la arquitectura monumental en el área maya creó la necesidad de emplear el color como un rasgo distintivo más entre los que caracterizaron a aquellos edificios de élite que se levantaron en el centro de las ciudades.¹

Utilizado en extensiones uniformes, o participando en la policromía de escenas narrativas, el color vistió los interiores y los exteriores de los palacios, los de las viviendas de los altos funcionarios de las cortes reales, los espacios destinados al desarrollo de diversas actividades de contenido político y económico, así como los abovedamientos y los muros de las tumbas en las que fueron enterrados algunos de los reyes y de las reinas de la civilización maya.

Desde sus comienzos, esta arquitectura pintada exigió de especialistas cuya preparación no solo les permitiese abordar satisfactoriamente los programas iconográficos de la pintura, sino también responder a las necesidades ligadas a su quehacer técnico, sin el que, por otra parte, hubiese sido imposible la realización en sí de cualquier mural.

En este sentido, el pintor maya durante su aprendizaje debió de recibir una

formación que lo acercase al conocimiento de aquellas sustancias que podían serle de provecho para resolver cada uno de los estratos físicos de una pintura mural; desde sus preparaciones inferiores hasta la película pictórica en sí, y en todos ellos, cada ingrediente constituyente, desde la cal de los sustratos subyacentes a la superficie pictórica hasta el aglutinante o el pigmento empleado en esta última.

En la investigación que nos encontramos realizando el objetivo principal que nos hemos trazado es el de identificar las materias primas que fueron empleadas por el especialista para el desarrollo de la pintura mural maya de la Península de Yucatán durante el periodo Clásico Tardío², así como el de conocer la manera en la que fueron procesadas y utilizadas por aquél. Tratamos de aproximarnos a la figura del pintor maya como a la del técnico cuyos conocimientos hicieron posible una tecnología del color, de la cal y de la carga inerte muy particular, examinando la tradición y la renovación que existió en función de cambios geográficos y cronológicos.

Responder al primero de los objetivos, nos está permitiendo satisfacer otros que también fueron planteados al inicio de nuestro estudio, especialmente el rela-

¹ En el área maya los inicios de la arquitectura monumental tuvieron lugar entre finales del Preclásico Medio y los comienzos del Preclásico Tardío (ca. 450 - 300 a. C.), es para entonces que están documentadas las primeras manifestaciones policromas asociadas a las fachadas de algunos de los edificios pertenecientes a la clase social distinguida.

² El periodo Clásico Tardío en la cultura maya abarca aproximadamente del 600 al 800 d. C.

tivo a poder identificar en un territorio tan amplio diferentes escuelas técnicas y sus posibles contactos, lo que exige de antemano aceptar un intercambio de conocimientos alimentado por la movilidad del pintor.

Igualmente, nos está siendo posible definir analogías y diferencias comparativas entre los procesos, las soluciones técnicas y los materiales que participaron en la realización de dos expresiones pictóricas del área maya que, a pesar de formar parte de un mismo soporte, el muro, se desarrollaron bajo unos parámetros estéticos muy distintos, nos referimos a la manifestación mural en sí misma y al dibujo en color diseñado en las tapas de bóveda de la arquitectura principal.³

En última instancia, los citados resultados nos están acercando a cuestiones de tipo económico y social, como son las propias al comercio que se favoreció para la llegada al área de determinados pigmentos que fueron utilizados en la paleta mural de algunas de las ciudades de la Península de Yucatán, así como al estrecho vínculo que debió existir entre el pintor y otros especialistas de la cultura maya con quienes compartió un mismo tipo de conocimiento en lo referente a la preparación y utilización

de sustancias idénticas, es el caso de su relación con el médico prehispánico.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y LA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN

Desde su planteamiento inicial la investigación se ha estado desarrollando siguiendo una triple metodología, la referente a la búsqueda bibliográfica y a la labor de gabinete, la del trabajo de campo, en la que se realizó un análisis inicial de la técnica de manufactura partiendo de la observación directa de los murales y de las tapas de bóveda seleccionadas, y la relativa al análisis químico en el laboratorio.⁴

El primer paso fue documentar toda referencia, informe y estudio que hasta la fecha había tratado cualquier aspecto relacionado con la pintura mural de la arquitectura de las tierras bajas mayas del norte⁵. Para ello fue necesario abordar una exhaustiva revisión bibliográfica que incluyó los textos que habían sido redactados durante la época de la colonia, aquellos otros que fueron escritos por los viajeros que llegaron a la Península de Yucatán en el s. XIX⁶, y los de naturaleza más académica que desde finales del periodo decimonónico hasta la fecha han ido aportando nuevos datos sobre la materia.

³ Llamamos tapa de bóveda a cada una de las piedras que dispuestas en hilada cerraron la bóveda maya en su parte superior, si bien, en la mayoría de los casos, la única que estuvo pintada fue la situada en el centro o, en su defecto, la más cercana a este eje meridiano, desplazamiento intencionado para trazar una línea direccional entre ésta y el acceso al interior de un cuarto. Esta expresión artística no fue común a todo el territorio maya, sino que solo fue representativa de las regiones de Yucatán y de Campeche, en las tierras bajas mayas del norte. Tampoco su presencia abarcó toda la cronología maya, sino que se limitó únicamente al periodo del Clásico Tardío (ca. 600-800 d. C.), caracterizado por ser la etapa de mayor esplendor de esta cultura. Por otra parte, estos ejemplares pintados no siguieron ningún patrón en lo que se refiere al tipo de edificio en el que se localizan. Nos los podemos encontrar formando parte de uno o de varios cuartos de una estructura de tipo palacio, como es el caso de las que decoraban la falsa bóveda de algunas de las crujiás del Palacio de Xkichmook, en Yucatán, o en algunos de los templos que rematan basamentos piramidales, como ocurre con la tapa de bóveda hallada en la Estructura A-I de Dzibilnocac, en Campeche, entre otras variantes.

⁴ Los análisis químicos han sido realizados bajo la dirección de la Catedrática en química Teresa Doménech Carbó, del Departamento de Química Analítica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

⁵ Las tierras bajas mayas del norte comprenden el territorio en el que se localizan los estados de Yucatán, Campeche y Quintana Roo, todos ellos pertenecientes al área de la Península de Yucatán, así como la porción norte de Chiapas y de Tabasco.

⁶ Es en estos momentos cuando surge el primer comentario sobre la técnica de la pintura mural maya en la Península de Yucatán en manos del pintor inglés Frederick Catherwood. Su formación en la especialidad durante sus años de estudiante en la Royal Academy de Londres junto a profesores como Johann Heinrich Füssli, William Turner o John Soane se aprecia en la calidad de los dibujos que Frederick Catherwood desarrolló en sus viajes con Stephens por el continente americano, así como en la precisión científica de sus observaciones técnicas en materia artística. Su teoría de que las pinturas murales mayas estaban hechas al fresco sigue siendo de actualidad en nuestros días.

Surgió así un estado de la cuestión que nos permitió conocer los avances que hasta el momento se habían realizado en el área de estudios objeto de nuestro interés, en el que resaltaba la ausencia de investigaciones enfocadas al desciframiento de los ingredientes y de las recetas técnicas empleadas por el pintor maya que trabajó en la Península de Yucatán en la época prehispánica. En este sentido, y a pesar de que la década de los años treinta del s. XX inauguró esta vía de análisis, casi todos los esfuerzos de la disciplina científica se habían encaminado desde entonces a desentrañar la fórmula de un único color, el azul maya.

El estado de la cuestión nos había trazado el panorama con el que poder redactar la propuesta de investigación para su revisión por el Consejo Superior de Arqueología de México, en la que no sólo se hacía una presentación del proyecto, sino también se solicitaban los permisos oportunos para el estudio *in situ* de las pinturas, su registro fotográfico y, de cara a la identificación química de las sustancias que participaron en la ejecución de estas piezas, la toma de micromuestras de sus diferentes estratos constitutivos. Únicamente después de la aprobación de este documento fue posible dar inicio al trabajo de campo.

El interés de la investigación por caracterizar variantes técnicas y de composición en base a la procedencia geográfica de las pinturas nos llevó a hacer una selección de diecisiete ciudades mayas de la

Península de Yucatán, todas ellas pertenecientes al periodo Clásico Tardío, salvo los murales de la Estructura A- 3 de Calakmul, en Campeche, del Clásico Temprano⁷ y las de Chichén Itzá y las de Mayapán, en Yucatán, del Clásico Terminal⁸ y del Posclásico Temprano⁹ respectivamente.

El resto de las evidencias pictóricas que se consideraron fueron las de las ciudades prehispánicas de Dzibilnocac, Becán, Hochob, Chicanná, El Tabasqueño y Santa Rosa Xtampak, todas ellas localizadas en la región de Campeche, y las de los asentamientos de Ek' Balam, Culubá, Acancheh, Chacmultún, D'zula, La Reforma, Tekax y Kiuc, pertenecientes a Yucatán.

No todas las ciudades seleccionadas compartían murales y tapas de bóveda, sino que en la mayoría de los casos estas evidencias procedían de asentamientos diferentes del área, siendo las excepciones a esta norma los sitios de Dzibilnocac, El Tabasqueño, Santa Rosa y Chacmultún. El resto de las pinturas murales pertenecían a Calakmul, Acancheh, Culubá, Ek' Balam, Chichén Itzá, Mayapán y D'zula, y las otras tapas de bóveda examinadas habían cerrado los cuartos de algunos de los edificios principales de Becán, Hochob, Chicanná, Kiuc, Tekax y La Reforma.

A pesar de que el conjunto de tapas de bóveda seleccionado no se corresponde a la totalidad de ejemplares que han ido descubriéndose desde finales del s. XIX hasta la fecha¹⁰, esta es la primera investigación en la que la

⁷ El Clásico Temprano se corresponde al periodo abarcado entre el 250/300-600 d.C.

⁸ El Clásico Terminal en el área maya se sitúa entre finales del Clásico Tardío y principios del Posclásico Temprano, aproximadamente entre los años 800 y 900/950 d. C.

⁹ El periodo Posclásico en el área maya se abre al finalizar el Clásico Terminal (ca. 900/1000 d.C) y concluye en 1530, coincidiendo con la conquista española de la última ciudad maya que había sobrevivido hasta esos momentos al nuevo dominio, Mayapán, al norte de Yucatán.

¹⁰ Aparte de los sitios y piezas consideradas en el presente estudio, existen tapas de bóveda en Chacbolay, Chichén Itzá, Chuncanob, Chunchimai, Ek' Balam, Ichpich, Kabah, Kom, Rancho Nohcacab, Rancho Pérez, Sabacché, Uxmal, Xcakochná, Xcanahelb y Xkichmook, todos ellos localizados en Yucatán. Igualmente, también cuentan con tapas, Acanmul Chencoyi, Dzehkabtún, Dzibiltún, Edzná, Hobomó, Itzimté - Bolomchén, Macobá, Pixoy, Tohcok, Tzum, Xcalumkin y Xnucbec, situados en la región de Campeche. La investigadora que actualmente lleva el registro actualizado de todas las tapas de bóveda halladas en las tierras bajas mayas del norte es Leticia Staines Cicero, así como la última revisión de su examen estilístico e iconográfico. En este sentido, Staines Cicero, Leticia, "Las imágenes pintadas en las tapas de bóveda", en: Fuente de la, Beatriz y Leticia Staines Cicero, coords., *La Pintura Mural Prehispánica en México, Área Maya*, Tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 389.

caracterización de los materiales y de las técnicas constitutivas de la pintura mural maya de la Península de Yucatán incluye la de los dibujos que fueron pintados en estas superficies, y no sólo la de los murales monumentales que se desplegaron a la altura de los muros y de los paramentos de bóveda de la arquitectura de elite. La decisión al respecto se tomó con la intención de detectar analogías y diferencias comparativas entre dos manifestaciones pictóricas que, aunque están desarrolladas en el mismo soporte, el pétreo, estilísticamente son muy diferentes entre sí.

La razón por la que fueron consideradas las pinturas murales de los asentamientos de Calakmul, Chichén Itzá y Mayapán, ajenos a la cronología objeto de la investigación, fue para conocer, en el caso de haberlos, antecedentes en el quehacer técnico del pintor maya del Clásico Tardío, así como para observar si desde el Clásico Terminal, coincidiendo con la llegada a la Península de Yucatán de grupos toltecas del Centro de México, se dieron algunas importaciones que modificaran las formulas dictadas por la tradición en esta práctica artística, o si, por el contrario, éstas se siguieron aplicando.

Todos los ejemplos incluidos en la investigación son nuevos con respecto a los tomados en cuenta en estudios precedentes al nuestro, salvo las de Chacmultún y D'zula. Por su parte, las que se han incluido de Dzibilnocac y de Chichén Itzá pertenecen a pinturas murales más tempranas a las que interesaron en ambas ciudades con anterioridad, siempre en un intento de poder identificar las variantes compositivas y técnicas en la pintura mural de un mismo asentamiento, cuya razón pudiera deberse a su distinta temporalidad.

DEL TRABAJO DE CAMPO AL CIENTÍFICO DEL LABORATORIO

Con la aprobación del proyecto de investigación por el Consejo Superior de Arqueología de México se pudo dar inicio al trabajo de campo. Éste incluyó la documentación gráfica, el registro fotográfico, y la toma de muestras de cada uno de los sustratos físicos de las pinturas murales consideradas en cada ciudad prehispánica.

Igualmente, fue necesario recolectar una amplia diversidad de sustancias orgánicas e inorgánicas que, tentativamente, pudieron nutrir la actividad del pintor en la época prehispánica para su uso como pigmento, colorante, aglutinante o carga inerte. Solo con el análisis químico de estas materias primas obtendríamos espectros comparables a los derivados del examen científico de los murales para saber con certeza cuáles de estas sustancias habían servido al especialista, para qué, y de que manera las había preparado para su éxito en la ecuación pictórica final.

La revisión bibliográfica que había sido realizada en una fase previa resultó de gran ayuda para acertar lo más posible en la recolecta de unas u otras tierras, arcillas, componentes calcílicos, gomas, resinas, mucílagos o aceites, entre otros compuestos, cuyo uso había podido beneficiar al pintor maya en la antigüedad.

La selección y recolección de materias primas minerales incluyó la de las arcillas de composición muy diversa, desde los silico-aluminatos de pureza intachable, conocidos como caolines, a otras que pertenecen a una gama de estructura más fibrosa, como la atapulgita. Igualmente, se tomaron muestras de sílice coloidal¹¹ y de diferentes tipos de cal¹² y de sascab.¹³

¹¹ La sílice coloidal es cuarzo cuya morfología ha ido cambiando a través de distintos procesos geológicos, entre ellos la hidratación por contacto permanente con el agua, o, en el caso de que originalmente fuese un silico-aluminato, por la constante pérdida del segundo de los elementos.

¹² Los tipos de cal en los suelos de la Península de Yucatán responden a tres variedades: la calcítica (CaCO₃), la dolomita CaMg (CO₃)₂ y la aragonita (CaCO₃), todas ellas registradas en la manufactura de las bases de

En cuanto a los ingredientes de naturaleza orgánica, tanto en las fuentes redactadas en época de la colonia, como en los escritos publicados entre el s. XIX y comienzos del s. XX, habíamos encontrado citadas algunas sustancias que pudieron servir para trabajar el color y el aglutinante. Igualmente, los resultados químicos derivados en investigaciones previas a la nuestra mencionaban especies concretas con las que se trabajaron algunos murales, configurando un breve listado inicial que tuvimos en cuenta durante la recolección de estos materiales en el entorno de las ciudades cuyas pinturas íbamos a analizar.

Siguiendo el hilo metodológico que nos condujo desde el embrión original de la investigación hasta la redacción de estas páginas, la inicial revisión bibliográfica, la obtención del estado de la cuestión, la redacción y aceptación de la propuesta de trabajo, y todo el registro, muestreo y examen *in situ* de las pinturas murales y de las tapas de bóveda pintadas que habían sido seleccionadas, concluyeron con los ensayos experimentales de laboratorio y con el examen químico de las muestras.

Con la intención de que la recolección de estos compuestos orgánicos fuese lo más acertada posible, lo que de entrada presentaba complicaciones dada la amplia variedad que de éstos hay en el

área maya, y para profundizar en el porqué y en el cómo estas sustancias fueron manipuladas para su correcta aplicación, entre los meses de octubre y diciembre del 2003 estuvimos desarrollando estudios experimentales con algunas de las exudaciones vegetales cuyo uso pudo interesar al pintor maya.¹⁴

En este sentido, fueron examinados los geles vegetales obtenidos al dejar en maceración las cortezas del Holol (*Heliocarpus Spp.*), del Chucum (*Havardia Albicans*), del Ha'bin (*Piscidia Piscipula*), del Chakte' (*Caesalpinia Mollis*), del Pixoy (*Guazuma Ulmifolia*), del Abal ak' (*Spondias Spp.*) y del Ek' (*Haematoxylon Campechianum*)

En el caso de los glútenes exudados de forma espontánea de la corteza o de la médula del árbol al provocar sobre la superficie del tronco una incisión, se consideraron el Pomolche' (*Jatropha Gaumeri*), el Oox (*Brosium Alicastrum*), el K'í'ik'che' (*Apoplanesia Paniculata*), el Chacah (*Bursera Simaruba*) y el Palo de mora (*Clorophora Tinctoria*)

Finalmente, también fueron tomadas en cuenta las savias obtenidas de los pseudobulbos de las dos especies de orquídea que pudieron ser empleadas en Yucatán durante el periodo prehispánico en la especialidad objeto de nuestro interés, a saber, la conocida como *Bletia Campanulata* y la científicamente nombrada como *Catasetum Integerrimum*.

preparación de la pintura mural El menor protagonismo entre ellas de la aragonita se debe a que, al tratarse de una calcita obtenida al quemar los caracoles y las conchas de una diversidad de moluscos este fue un material más afín a la costa peninsular que al interior, especialmente documentado en la vertiente oriental de la región de Quintana Roo. Por otra parte, siendo toda la Península de Yucatán una extensión de suelo calizo, la abundancia de esta materia prima, así como su existencia en versiones mucho más resistentes que la aragonita, debió de favorecer el uso de las restantes variedades. En cuanto a la dolomita y la calcita, la primera se concentra en los suelos del suroeste peninsular, dejando a la segunda de las variantes en la zona noreste del área, distribución que guarda relación con la propia formación geológica de la Península de Yucatán durante el Cenozoico a partir de una plataforma de sedimentos marinos que fue emergiendo de sur a norte. De esta manera, los suelos del sur de Campeche, y de la parte septentrional de Chiapas, surgieron antes que los del norte de Yucatán, y se caracterizaron por contener magnesio en proporciones favorecedoras para el origen de dolomitas mucho más resistentes que las calizas calcíticas que habitaron la última de las regiones.

¹³ El sascab es el material que se empleó como principal carga de las matrices de cal de cada sustrato preparatorio. Se trata de una arena de naturaleza calcítica que suele localizarse en el estrato inmediatamente inferior al de la caliza superficial de los suelos de Yucatán y de Campeche. Duch Gary, Jorge, *La conformación territorial del Estado de Yucatán*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1988, p. 41.

¹⁴ Estos ensayos experimentales fueron desarrollados en el Departamento de Biotecnología del Centro de Investigaciones Científicas de Yucatán (CICY), bajo la dirección del Dr. Luis Peña. Para la identificación y la recolección de las diferentes exudaciones vegetales se contó con la asesoría del Departamento de Recursos Naturales de la misma Institución Académica.

Todo el trabajo expuesto hasta el momento representó la antesala de los estudios químicos que nos encontramos desarrollando actualmente. En ellos, hemos comenzado por los análisis de las sustancias inorgánicas que participaron en la constitución de las bases de preparación y de la película pictórica de los murales, dejando para una fase posterior las de naturaleza orgánica.

Los sistemas de análisis orientados a la identificación de las sustancias inorgánicas fueron la Microscopía Electrónica de Barrido (SEM/EDX) y la Difracción de Rayos X (XRD).

Para la aplicación del primero de los procedimientos las muestras se prepararon englobando una pequeña muesca de las mismas en resina para extraer a partir de su solidificación y pulido la estratigrafía transversal con la que poder proceder a su examen.

Por su parte, la identificación de los componentes de las bases de preparación a través de la Difracción de Rayos X requirió del triturado de la muestra hasta su pulverización para su posterior análisis.

La comprensión de cada una de estas superposiciones, mortero, enlucido y película pictórica, y de la relación entre ellos, se facilitó a través de la fotografía por Microscopía Óptica (LM, XPL, PPL)

Con la intención de favorecer una mayor especificidad en el reconocimiento de los ingredientes inorgánicos responsables de la naturaleza de la película pictórica y de las bases de preparación, aquellas muestras que durante su examen por SEM/EDX plantearon algunas dudas están siendo destinadas a un examen más pormenorizado basado en el microanálisis con el que su caracterización será más precisa.

Finalmente, para la identificación de las sustancias orgánicas que participaron en la manufactura de cualquiera de los niveles físicos que conforman la pintura mural maya de la Península de Yucatán, desde el mortero a la superficie pictóri-

ca propiamente dicha, ya sean de origen vegetal o animal, se ha recurrido a las lecturas que proporcionan los sistemas analíticos de la Cromatografía de Gases/Espectrometría de Masas (GC/MS) y la Cromatografía de Líquidos de Alta Resolución (HPLC).

Toda la investigación centrada en el examen químico está siendo desarrollada en paralelo a una nueva revisión bibliográfica en la que se están considerando cuatro géneros de lecturas, las etnohistóricas, las etnolingüísticas, las etnobotánicas y las de contenidos relacionados con las sustancias y combinaciones que están siendo detectadas en el laboratorio formando parte del quehacer técnico de los murales, éstas últimas con el fin de poder entender la función de cada una de ellas como co-partícipes de la solución técnica final.

Aunque en un inicio únicamente se contempló la lectura de aquellas fuentes cuyos contenidos se referían a los entornos de la Península de Yucatán, finalmente también se han tomado en cuenta las correspondientes al Centro de México, especialmente en el caso de las etnohistóricas, siempre con la intención de ver la técnica y la composición de la pintura mural maya en relación a la seguida por sus culturas vecinas en época prehispánica.

En conclusión, para el conocimiento de los componentes y de la técnica de manufactura de la pintura mural maya de la Península de Yucatán nuestra investigación está empleando metodologías propias a disciplinas científicas, como es el caso de las derivadas del examen químico de las muestras, y a otras de perfil histórico e histórico artístico, relacionadas con el estudio de las fuentes desarrolladas en tiempo de la colonia o con las lecturas de contenidos específicos sobre la práctica de la pintura mural.

Sin embargo, ambas sistemáticas compartieron una misma necesidad, la del examen *in situ* de las pinturas murales y de las tapas de bóveda pintadas, que recla-

man el apeo de cualquier investigador que desee profundizar en su conocimiento.

Al fin y al cabo son la fuente primaria de nuestro estudio, y a los interrogantes que todavía encierran debemos los resultados del mismo.

ALGUNOS RESULTADOS PRELIMINARES

Hasta estos momentos los resultados derivados de la investigación se refieren únicamente a los que proceden de la aplicación de las técnicas de análisis especializadas en la identificación de los componentes inorgánicos que formaron parte del quehacer técnico de la pintura mural maya de la Península de Yucatán en tiempos prehispánicos. Sin embargo, ya nos es posible sugerir algunas hipótesis previas en respuesta de los objetivos que nos planteamos inicialmente

En este sentido, las variaciones compositivas que han podido identificarse entre los distintos estratos subyacentes a la capa cromática de los murales seleccionados en la investigación, sugieren que la preparación de la matriz microcristalina de cal de estos niveles partía de un tratamiento diferente en función de sí el mismo iba destinado al *arricio*, al *intonaco* o, en caso de haberlo, al *intonaquino*.

El principal protagonista de los dos estratos fue el material calcítico, tanto en su papel de matriz como de carga del conjunto, sin embargo, tanto en el *arricio*, como en el *intonaco* y en el *intonaquino*, éste necesitó de la cooperación de un tercer ingrediente que favoreciera su constitución última, y su supervivencia a corto y largo plazo. Fue en la elección de este tercer elemento en donde se trazaron, por un lado, las diferencias entre cada uno de estos sustratos subyacentes al color, y, por el otro, las referentes al quehacer técnico de Yucatán y de Campeche.

En todos los ejemplos que fueron considerados en el presente estudio, los porcentajes de arcilla o de sílice coloidal se muestran ausentes o en niveles muy

bajos en el nivel del *arricio* y aparecen o se incrementan al llegar al *intonaco* y al *intonaquino*, esto es, al estrato en el que, precisamente, reposó el color.

El uso de la arcilla o de la sílice coloidal guarda relación con las dos tradiciones o escuelas técnicas que parecen haber coexistido en la antigüedad prehispánica en las tierras bajas mayas del norte, una anclada en Yucatán, basada en el empleo de la arcilla formando parte de la receta calcítica de los *arricios* de la pintura mural y de las pastas cementantes de la arquitectura, y otra arraigada en Campeche, que a diferencia de la anterior opta por la sílice coloidal en sustitución de la arcilla.

De esta manera, arcillas y sílice coloidal parecen haber sido compuestos intercambiables cuyo uso como coparticipes de la preparación de la pintura mural se concentró a la altura del estrato en el que se acabaría asentando la película pictórica, mientras que prefirieron rebajarse u omitirse en el *arricio*, es decir, en el sustrato que estaba en contacto directo con el muro. En este último, acompañando a los componentes calcíticos, el especialista necesitó agregar una tercera sustancia que cumpliera con un papel semejante al ejercido por aquellas de origen mineral en el *intonaco* e *intonaquino*, pero cuyo origen, dada su impercepción, y aún menos identificación, por sistemas analíticos especializados en la lectura de ingredientes minerales, debió de ser orgánico.

Debido a la frecuencia con la que estos ingredientes minerales y orgánicos aparecen relacionados con la matriz microcristalina de cal, ya sea en el *arricio*, en el *intonaco* o en el *intonaquino*, los mismos debieron ser adicionados a la cal en algún momento de su proceso de manufactura, nunca a la carga, la cual, salvo pocas excepciones, suele encontrarse muy pura.

Fue en la fase en la que el óxido de cal o polvo de cal era sumergido en depósitos de agua para su conversión a hidróxido de cal en la que se agregaron

estas sustancias con la intención de que la hidratación de la cal se viera favorecida por la textura gelatinosa y lubricante de gelatinas de origen vegetal o arcillas de naturaleza inorgánica¹⁵.

Debido a que las proporciones en las que se adicionaron estas sustancias son diferentes en el caso de los morteros con respecto al de los enlucidos, llegándose a anular la presencia de aditivo orgánico en enlucidos cuyo mortero de base cuenta con el componente en cantidades considerables, o a suprimirse la arcilla en morteros en los que descansa un enlucido con un claro porcentaje del mineral, la posibilidad de que la cal trabajada para ambos sustratos inferiores a la película pictórica procediese del mismo depósito de agua debe ser desestimada.

Explicar pues el cómo de la diferencia entre la composición de uno y otro estrato pasa por la necesidad de aceptar que los especialistas que estuvieron encargados en preparar la cal que iba a ser utilizada en las bases de preparación de la pintura mural recurrieron a dos contenedores de agua, el destinado a recibir la cal que sería empleada como matriz en el mortero, en el nivel inferior, y en el que se sumergiría la cal con la que se trabajaría la matriz del enlucido, en contacto directo con la superficie pintada.

Mientras que en el primero de ellos el especialista se habría preocupado en introducir cortezas ricas en savia con propiedades aditivas, y habría escatimado, hasta el punto de llegar a omitir, la suspensión de arcillas, en el caso del agua contenida en el receptáculo destinado a la cal del enlucido, el mismo experto habría enriquecido el líquido con la materia prima mineral, reduciendo o llegando a eliminar completamente el compuesto orgánico. Esta misma relación es la que encontramos cuando por encima del enlucido se superpuso un tercer nivel de preparación, todavía más refinado que su inmediatamente anterior, mismo que recibiría la película pictórica.

Lejos de que esta distinción fuese arbitraria, su aplicación respondió a una técnica absolutamente pensada en función del sustrato físico al que quedaba relacionada cada una de estas preparaciones y sus necesidades, al de la arquitectura en el caso del mortero, y al de la pintura mural en el caso del enlucido.

Dada la cantidad de colores que en una mural maya estaban resueltos a base de tintes de textura desleída, si éstos hubiesen descansado sobre un sustrato inerte en el que la proporción de sustancia aditiva hubiese sido elevada, el mismo no hubiera podido constituirse

¹⁵ La primera referencia al uso de materia orgánica que favoreciese las cualidades del estuco nos la proporcionó la etnohistoria. En el s. XVI, Fray Diego de Landa citó en dos ocasiones que los encalados de los edificios mayas estaban hechos con agua que contenía corteza de un árbol, señalando que el resultado de la operación proporcionaba a los mismos una gran dureza. Landa Fray Diego de, *Relación de cosas de Yucatán*, Ed. Colección "Palabra en el tiempo", 1986, p. 142. En 1931, durante los trabajos de restauración que la Institución Carnegie de Washintong llevó a cabo en Chichén Itzá, Ann Axtell Morris sumaba a la referencia etnohistórica nuevos datos que la confirmaban y la enriquecían al señalar que los trabajadores del sitio le informaron de que antiguamente los morteros destinados revestir los pisos y muros de la arquitectura maya eran de mejor calidad porque la cal era remojada durante semanas en depósitos de agua que contenían con días de antelación corteza de Chucum (*Havardia Albicans*) Morris H. Earl, Jean Charlot y Ann Axtell Morris, *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá*, Yucatan, vol. 1, Carnegie Institution of Washintong, 1931, p. 224. La confirmación científica de la información que la autora registró durante la temporada de campo llegó en los años sesenta, cuando Edwin R. Littman publicó los resultados derivados de los ensayos químicos que estuvo realizando para identificar entre las cortezas del Chucum (*Havardia Albicans*), Chacah (*Busera Simaruba*), Chacté (*Caesalpinia Mollis*) y Ha'bin (*Piscidia Piscípula*), cuales aportaban mejores propiedades a los morteros, concluyendo con que era la del Chucum la que acababa por aportar las cualidades y texturas más óptimas en la superficie de los estucos. Desde entonces, las aportaciones científicas dedicadas a la identificación de las posibles materias aditivas que participaron en la época prehispánica en la manufactura de las pastas de cal no ha contado con muchos avances, a pesar de que merecen ser destacados los trabajos que Diana Magaloni Kerpel realizó en la década de los noventa, y los que unos años más tarde realizó Thomas P. Schreiner. Magaloni Kerpel, Diana, *Técnicas y materiales constitutivos de la pintura mural maya*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996. Schreiner, Thomas P., "Aspectos rituales de la producción de cal en Mesoamérica: evidencias y perspectivas de las Tierras Bajas Mayas", *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2002, pp. 487-493.

en un cuerpo con la capacidad cubriente necesaria como para favorecer desde su naturaleza una presencia más física, saturada y consistente del color, necesaria, por otra parte, no solo para la obtención de juegos estéticos, sino también para el empleo y la conservación de esta paleta de origen vegetal en el soporte mural.

En cuanto al tratamiento del color en la película pictórica, a pesar de que fue amplio el uso de óxidos de hierro y de tierras naturales para resolver una gama de cálidos que incluía a los rojos y los naranjas de diferentes intensidades, el pintor maya desarrolló una buena parte de su policromía mediante el uso de colores orgánicos, lo que le exigió combinarlos con una carga inerte que les diese la consistencia de pigmento necesaria para su empleo en el soporte pétreo.

Al formular estas lacas, nuestro especialista discriminó el tipo de arcilla que utilizaría en función del color que fuese a tratar. En este sentido, mientras que para manipular las materias primas de origen inorgánico el pintor recurrió al uso de caolines, esto es, de silico-aluminatos de pureza intachable, su elección se decantó a favor de arcillas de naturaleza fibrosa, como la atapulgita o la sepiolita, para la manufactura de la escala cromática de naturaleza orgánica.

El constante uso del óxido de hierro para definir el dibujo preparatorio que precedió al desarrollo de cualquiera de los murales que fueron analizados, nos anima a sugerir que este pigmento fue visto como el equivalente a la tierra extraída de los yacimientos de Sínope que en la pintura mural de Europa occidental sirvió para la ejecución de este mismo boceto preliminar, llamado sinopia en alusión a la procedencia de la materia prima.

El análisis del color aplicado en las tapas de bóveda, en las que lo que luce no es tanto un mural en regla como un dibujo pintado con factura de esbozo, confirmó nuestra hipótesis, ya que en todas estas representaciones se recurrió

al empleo del óxido de hierro, en ocasiones acompañado por proporciones de titanio que permiten hablar del uso de ilmenitas de diferente pureza.

Si lo representado en la tapa de bóveda eran dibujos preparatorios, entonces estos tenían su propio lenguaje técnico, distinto al de la pintura mural, y la elección de un único pigmento para definirlos, precisamente aquél que servía para delinear el esbozo previo a la representación mural, conseguía unificarlos como expresión pictórica

Este tipo de soluciones técnicas, tanto las referentes a las bases de preparación, como las relativas a la manufactura de la paleta cromática pervivieron durante las fechas del Posclásico, debido a que el examen analítico de las muestras murales procedentes de esta cronología tardía, como las de la ciudad de Chichén Itzá y las de Mayapán, presentan una completa analogía con las lecturas químicas hechas a partir del material procedente de otros asentamientos más tempranos.

Se puede concluir en este sentido que, a pesar de que en este periodo llegaron a la Península de Yucatán grupos toltecas procedentes del Centro de México, la tecnología de la cal y del color según la tradición maya sobrevivió a los cambios introducidos por el nuevo poder, lo que se explica, en primera instancia, por la necesidad que hubo de seguir aprovechando los recursos locales, muy diferentes a los que nutrieron al mismo especialista en el Altiplano Central.

Por último, aunque nos falta concluir con el análisis, los primeros resultados sugieren que en el periodo clásico la pintura mural de la Península de Yucatán se enriqueció constantemente por la llegada de materias primas de origen mineral de las que se carecía en el área, así como por el intercambio de conocimientos técnicos que debió favorecerse por la movilidad de los pintores.

En este sentido, los análisis nos muestran que en obras como Kiuic o Acan-

ceh, ambas en Yucatán, la manufactura de algunos pigmentos sustituyó la arcilla que era común según la tradición de esta región, por la sílice coloidal aplicada como carga inerte según el quehacer técnico de Campeche.

Finalmente, salvando una rica diversidad de óxidos de hierro cuya distinta composición abrió un abanico de color que albergó a rojos, ocre, amarillos, anaranjados y cafés de diferentes matices e intensidades, y del óxido de manganeso que se podía encontrar de manera limitada en la proximidad de algunas ciudades de la Península de Yucatán, como es el caso de Uxmal para la parte más Septentrional del área que nos ocupa, queda toda una laguna por cubrir relativa a los azules, verdes y morados de naturaleza inorgánica.

Entre los pigmentos que llegaron al área maya desde otras geografías más ricas en fuentes minerales debemos incluir a la azurita y a la malaquita¹⁶, fuentes de azul y de verde respectivamente.

Igualmente, debido a la relación que existió entre el cinabrio y lo funerario en las culturas prehispánicas de América en general, y dada la ausencia de este material en la geología de la Península de Yucatán, su uso para participar en la iconografía pintada de algunas de las tumbas que albergaron a varios de los reyes y de las reinas mayas del Clásico exige aceptar su importación desde otros puntos de Mesoamérica. Este fue el caso de algunas de las pinturas murales que decoraron el interior de las tumbas reales de la ciudad de Calakmul, al sur de la región de Campeche, cuyos vestigios se han tomado en cuenta entre los seleccionados en la presente investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, N., "Clays from soils and calcareous sediments from the Yucatán Peninsula", en: *XX Congreso de Geología Internacional*, Instituto de Geología y Comité Internacional para el Estudio de las Arcillas, 1959, pp. 61-69.
- Anaya Rodríguez, Edgar., *La química en el México prehispánico*, tesis de licenciatura, Facultad de Química, UNAM, 1992
- Barrera Vásquez, Alfredo, *Diccionario maya Cordemex*, Ed. Cordemex, Mérida, Yucatán, México, 1980.
- Bohor F. Bruce, "Palygorskite in Yucatan", en: *Proceedings of the International Clay Conference*, Applied Publishing LTD, Wilmette, Illinois, USA, 1975.
- Castelló Yturbide, Teresa y Beatriz de María y Campos Castelló, *Tres colorantes prehispánicos*, Editorial Patria, 1990.
- Duch Gary, Jorge, *La conformación territorial del Estado de Yucatán*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1988.
- Feller, R. L. *Artist's Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, vol.1, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Flores Guido, J. Salvador, *Etnobotánica de las leguminosas en la Península de Yucatán: uso y manejo entre los mayas*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias, UNAM, 1998.
- Garate Rojas, Ignacio, *Las Artes de la Cal*, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 2ª edición, Madrid, 1994.
- Gettens, R.J. y Fitzhugh, E.W. y Feller R.L., "Calcium carbonate whites", *Studies in Conservation*, n° 19, 1974, pp. 157-184.
- Hansen, Eric F. y Carlos Rodríguez Navarro, "Los comienzos de la tecnología de la cal en el mundo maya: innovación y continuidad desde el Preclásico Medio al Clásico Tardío en Nakbé, Guatemala", *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2001, pp. 203-206.
- Landa Fray Diego de, *Relación de cosas de Yucatán*, Ed. Colección "Palabra en el tiempo", 1986.

¹⁶ Una breve pero interesante presentación sobre estos dos minerales y su uso en pintura lo encontramos en Langenscheidt, Adolphus "La minería en el área mesoamericana", *Arqueología mexicana*, vol.V, n° 27, p. 7. Ambos pigmentos son un mismo mineral, carbonato básico de cobre (2 Cu CO₃. Cu (OH)₂), que en algunas de sus vetas cristaliza con tonalidad azul y en otras verde, y cuya formación se garantizó en minas del Centro de México donde su registró y su implicación para los procesos de la pintura artística del área quedaron ampliamente documentados por los trabajos de los cronistas en los primeros tiempos de colonia.

- Langenscheidt, Adolphus “ La minería en el área mesoamericana”., *Arqueología mexicana*, vol. V, n° 27, 1999.
- Magaloni Kerpel, Diana, *Técnicas y materiales constitutivos de la pintura mural maya*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996.
- Masschelein – Kleiner, L., *Aglutinantes, barnices y adhesivos antiguos*, Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bruselas, IRPA (ed.), 1978.
- Morris H. Earl, Jean Charlot y Ann Axtell Morris, *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá*, Yucatan, vol. 1, Carnegie Institution of Washington, 1931.
- Roy, A. Ed., *Artist's Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, vol.2, National Gallery of Art – Oxford University Press, New York, 1993.
- Sánchez Martín, Antonio *et al.*, *Orquídeas de Campeche*, Instituto Nacional de Investigaciones Forestales Agrícolas y Pecuarias (INIFAP), Campeche, 2002.
- Schreiner, Thomas P., “Aspectos rituales de la producción de cal en Mesoamérica: evidencias y perspectivas de las Tierras Bajas Mayas”, *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2002, pp. 487-493.
- Staines Cicero, Leticia, “Las imágenes pintadas en las tapas de bóveda”, en: Fuente de la, Beatriz y Leticia Staines Cícero, coords., *La Pintura Mural Prehispánica en México, Área Maya*, Tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 389-402.
- Uc Vázquez, Andrés Antonio, *Estudio de la cal en Yucatán*, Tesis de licenciatura, Facultad de Ingeniería, UADY, 1985.



PANORAMA ARTÍSTICO Y CULTURAL DE ALICANTE
A TRAVÉS DE LAS ACTIVIDADES DE LA CAJA DE AHORROS
DEL MEDITERRÁNEO (1973-2000)

Carmen Velasco Lillo
Universitat de València

Este resumen parte del trabajo de investigación, *Entre la utopía y la transformación: panorama artístico y cultural de Alicante a través de las actividades de la Caja de Ahorros del Mediterráneo (1974-1979)*, que realicé, dirigido por Román de la Calle, Catedrático de Estética de la Universidad de Valencia.

Durante la última mitad del pasado siglo XX, la actual Caja de Ahorros del Mediterráneo¹ ha jugado un papel imprescindible en la historia de la cultura alicantina, desarrollando un excelente apoyo institucional al arte, que la convierte en escenario de algunos acontecimientos culturales que transformarán de manera decisiva el devenir artístico de la ciudad. Con la apertura de la Biblioteca Gabriel Miró (1952), la inauguración de la nueva Sala Central de Exposiciones (1973) y el Aula de Cultura (1974) en una situación histórica trascendental, se crea un excelente foco de difusión artística, cultural y educativa que, situado en un lugar céntrico de la ciudad, con acceso desde importante vías y abierto al Mediterráneo, permanece activo en la actualidad.

En 1963 la Caja de Ahorros del Sureste de España inaugura el I Salón

Nacional de Pintura. En el III Salón Nacional de Pintura (1965) se originó una gran polémica al ser premiados artistas adscritos a Crónica de la Realidad como Rafael Solbes y Manuel Valdés entre otros, y a consignas vanguardistas de la línea estética e ideológica defendida por el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni. ...“El gran escándalo que se desarrolló contribuyó a que, en esas circunstancias, Alicante se convirtiera en el centro de atención cultural de todo el país, y se debatieran planteamientos artísticos y conceptuales que en esos momentos estaban en el candelero”².

Desde un concepto ecléctico del arte y conscientes de la dificultad del contexto alicantino por su insuficiente infraestructura cultural, nos acercamos a un terreno de trabajo casi desatendido, realizando una incipiente investigación basada principalmente en las exposiciones. Conectando plenamente con la sociedad alicantina en los años hacia la democracia, se incluye una introducción basada en los principales acontecimientos históricos, sociales, económicos, políticos, etc., que determinan la época, y un breve resumen sobre destacadas inicia-

¹ La actual Caja de Ahorros del Mediterráneo es el resultado de un largo proceso de fusiones con otras entidades financieras. Durante los años que ocupa nuestra investigación, ha pasado por diferentes denominaciones: Caja de Ahorros del Sureste de España (CASE, 1973-1976), Caja de Ahorros de Alicante y Murcia (CAAM, 1976-1988), Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM, 1988-2004).

² Gázquez Méndez, Dionisio (2003): “La Pintura en Alicante, 1960-2000” en *El Arte del Siglo XX en Alicante 1960-2000*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo Obras Sociales, Alicante, p. 137.

tivas culturales llevadas a cabo por esta entidad. Asimismo, el trabajo contiene un extenso anexo compuesto principalmente por un diccionario de los artistas que expusieron su obra durante estos años, un balance de las principales actividades culturales celebradas en el Aula de Cultura, y un registro de las numerosas exposiciones celebradas en otros espacios –Galerías, Ayuntamientos, Hoteles, etc.– en una ciudad que aumenta durante estos años su recién inaugurado mercado galerístico.

Entre la *utopía* y la *transformación*, entre la adaptación a la modernidad y el intento de exponer obra que interesase al público en general, las exposiciones realizadas por la CAM durante los años 1974-1979 gozan de una extraordinaria *interdisciplinariedad*, que mediante la aportación de lenguajes y contenidos inéditos, suponen una apertura intelectual, cultural y artística a la ciudad de Alicante, en un intento de mayor *comunicación* y *función social* del arte. Se realizaron exposiciones en el Aula de Cultura, en la Sala de La Albufereta, en la Galería de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante ³ y fundamentalmente, en la Sala Central de Exposiciones del Edificio Alicante.

La *imagen* como medio de expresión, se convierte en el siglo XX, en el vehículo más importante de los actuales medios de comunicación. Siempre al compás de la modernidad, el Aula de Cultura organizó en 1974 un ciclo en torno a la Cultura de la Imagen con las exposiciones *35 Años de tebeos en España* y *Autores Actuales*, dando a conocer un nuevo medio de comunicación, que despertó un gran interés por parte del público. En esta misma línea, en 1977 se celebró la *Exposición-humor Enrique y Ale...* acercando el arte a la calle, y bajo la influencia de los mass-media. La co-

laboración con otras instituciones y la creciente modernidad de los montajes expositivos, demuestran la adaptación del Aula a los nuevos tiempos.

Sobre las exposiciones realizadas en la Sala de La Albufereta, sólo encontramos documentación referente al año 1974. Se realizan fundamentalmente exposiciones de pintura, cuya temática gira en torno principalmente al paisaje. Todas las exposiciones pertenecen a artistas alicantinos, o extranjeros en su mayoría residentes.

Con predominio de las exposiciones individuales de artistas nacidos en la provincia de Alicante, en la Galería de la CAPA también se celebraron muestras colectivas de destacado interés, como los *Certámenes Provinciales de Artes Plásticas* organizados por el Instituto de Estudios Alicantinos. En ocasiones se expone la obra de pintores provenientes de otros puntos del país, como Vicente Castellano (Valencia) y Francisco Moreno Navarro (Cartagena), o Antogonza (Salamanca) y Pérez Pizarro (Barcelona) quienes fijaron su residencia en Alicante. Aunque en menor medida, también encontramos algunas exposiciones de artistas extranjeros afincados en nuestras costas, como Eberhard Schlotter (Alemania) en Altea, aportando de esta manera una reconocida renovación en los medios expresivos a la provincia de Alicante.

Gran parte de estos artistas son pintores de formación autodidacta o estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos o la Escuela de Artes y Oficios, en Valencia. Por influencia más o menos directa de lo que allí se hacía, tras la efervescencia de los años sesenta con la creación del Grup d'Elx (1969-1975) y Alcoiart (1965-72) en un ambiente de lucha por la libertad política y cultural, en la década de los setenta surgen en Alicante colectivos como la

³ Desde su origen en 1954, la Caja de Ahorros Provincial de Alicante (CAPA) desarrolla una importante labor de difusión artística y cultural en la ciudad de Alicante. A partir del año 1992 la CAPA pasará a formar parte de la actual CAM.

Asociación de Artistas Plásticos Alicantinos, Plástica XX, Cercle Laguart, Integració, etc., que aunque de ámbito local y reducido, permite en muchos casos a los artistas exponer su obra por distintas poblaciones de la provincia y Valencia principalmente, siendo protagonistas de la renovación cultural que vivió Alicante en estos años.

De un modo muy general, podríamos decir que en la pintura alicantina predomina el culto por las formas más o menos reales. Nuestros artistas tratan de expresar lo que ven, lo que sienten con sincera autenticidad. Sin embargo, en ocasiones las obras adquieren un estilo personal, que en algunos casos se puede acercar a la abstracción o al expresionismo, pero que en general, se alimenta de la espontaneidad y la luminosidad del impresionismo alicantino. Juan Navarro Ramón inventa una abstracción mágica y lírica, Antogonza fluye del expresionismo formal hacia la abstracción, y González Santana muy preocupado por captar la esencia y la síntesis de los seres, los objetos y la naturaleza, evoluciona hacia un tipo postimpresionista de corte cezanniano.

Junto a la presencia mayoritaria del *paisaje*, el bodegón, los temas florales, retratos, desnudos, o bien apuntes diversos, son algunos de los motivos principalmente representados. Aunque en menor medida, encontramos exposiciones cuya temática gira en torno a la figura humana, como la de Díaz Azorín (1975), compuesta en este caso exclusivamente por dibujos.

Aunque en Alicante existe un mayor interés y tradición por la pintura, con el paso de los años va aumentando la variedad de técnicas y modalidades artísticas que habitan la sala, al mismo tiempo que las exposiciones van adquiriendo un carácter *interdisciplinario* y se realizan un mayor número de actos -principalmente conferencias- en relación a las mismas.

En 1979 se conmemora el XXV Aniversario de la Caja de Ahorros Pro-

vincial de Alicante y se celebran dos exposiciones de extraordinaria importancia: *El Homenaje a Pérez Pizarro en el XV Aniversario de su muerte*, como reconocimiento a uno de los pioneros de la abstracción en Alicante y *Reflexismo* de José Antonio Cía, defensor de la *teoría* como parte fundamental de la obra de arte y la *luz* como materia plástica.

En general, podemos decir que a pesar de mantener un horario de visita excesivamente restringido, las exposiciones que se celebraron en la Sala Central de Exposiciones de la CAM, interesaron a un gran número de la población alicantina. En un deseo de voluntad asociativa, algunas de estas muestras se celebraron en colaboración con otras instituciones. La mayoría de estas exposiciones eran de artistas españoles, con una especial atención hacia los alicantinos y valencianos, aunque ya desde 1974 Alicante abrió sus puertas al arte internacional de la mano del italiano Bresciani.

Aunque gran parte de las exposiciones eran individuales, se celebraron colectivas locales de extraordinario interés, por la *experimentación* constante y las investigaciones de unos creadores que tratan de renovar y evolucionar su obra, en un ambiente oficial a veces no deseado. En noviembre de 1975, la proyección del documental "Zobel, un tema" y una conferencia a cargo del mismo artista, clausuran la muestra *Arte Español Contemporáneo* que, en colaboración con la Fundación Juan March, reunió en Alicante la obra de los más importantes artistas españoles del momento, de entre los que destacamos la presencia del alicantino Eusebio Sempere.

Existe un predominio general de la pintura, siendo el óleo la técnica más representada, aunque se combina en ocasiones con dibujos, gouaches, acuarelas y temples. Son más bien escasas las exposiciones en que la escultura ha estado presente por sí sola. Sin embargo, con el paso de los años se introducen nue-

vas técnicas. A partir de 1975 aparece el grabado y la fotografía (1976). En años sucesivos, las instalaciones, collages, sistemas de luz, ambientes ópticos acústicos táctiles, etc., comparten el espacio con marionetas, galletas y otros juguetes realizados en diversas partes del mundo. Como cierre, Iturralde cuelga sus estructuras volantes.

El paisaje ha sido una constante en el arte expositivo de la CAM, y en la historia del arte alicantino, quizá sea debido a la luz, al mar y a las montañas que habitan nuestra provincia. Aunque durante estos años se presentan óleos de consagrados paisajistas alicantinos como Enrique Lledó, Emilio Varela o José Pérezgil, conviven en el tiempo con los objetos hombres-máquina de Juana Francés, el primitivismo erótico de Sixto Marco, la ciudad de Miquel Navarro, la libertad en las gaviotas de Chacón, etc.

De un modo muy general, la temática *multidisciplinar* de gran parte de estas exposiciones, gira en torno a la figura humana y las preocupaciones del ser humano. La soledad, la incompreensión, la falta de libertad, la violencia, la incomunicación, la sexualidad reprimida, el mundo tecnológico, los sueños, la capacidad de actuación y transformación del ser humano, la ciudad y el espacio en el que vivimos, la poesía de las cosas sencillas, el mediterráneo, el amor que emana de la naturaleza, etc., y desde aquí se da el paso a la música callada, al silencio sonante, al vacío, a las dimensiones cósmicas del universo, y a la luz.

Resulta difícil establecer paralelismos y analogías entre los artistas que expusieron aquí su obra, y aún más, encasillarlos en cualquier “ismo” o tendencia, cuando su obra permanece en constante evolución y como en el caso del egipcio Nawar, él mismo se autodefine como *el hombre que busca*. Junto al naíf de Mar-

tínez de Gamarra, el neoprimitivismo de Ginés Parra, el conceptual de *Últimas Tendencias Realidad 77*⁴ etc., tratados más o menos de modo aislado, predominan en general tendencias que giran en torno a la Neofiguración, al realismo mágico, al expresionismo, al realismo social, y tendencias relacionadas con el normativismo y la abstracción geométrica y musical.

Entre las principales tendencias de nuestros artistas alicantinos, destacamos la figuración más o menos realista de Manuel Baeza, Martínez Baeza, Xavier Soler, González Santana, Gastón Castelló, Emilio Varela, Enrique Lledó, entre otros. El camino desde el informalismo a la neofiguración, es recorrido por numerosos artistas europeos como Bresciani, que introduce la Nueva Figuración en Alicante (1974).

De esta manera, y como superación del agotamiento formal y expresivo del lenguaje pictórico impresionista, y tras el contacto con las vanguardias en París, algunos de los paisajistas alicantinos como Pérezgil se entregaron a la Nueva Figuración. En esta misma línea, en 1975 se celebra la muestra *Nueva Figuración Alicantina*, que reúne la obra de Pedro Picó, Antoni Miró, Gaspar Lledó, Eduardo M. Lastres, Antoni Coll, Castejón, Albert Agulló y Eberhard Schlotter. También podríamos incluir como neofigurativos alicantinos a Sixto Marco, Polín Laporta, Díaz Azorín, Alfonso Saura, José Piqueras, Alejandro Franco, etc.

Por otro lado, existe un grupo de artistas alicantinos relacionados con la no figuración, que proponen una alternativa posinformal centrada en la síntesis “construcción-expresión” a través de la investigación de las posibilidades del informalismo matérico y la abstracción geométrica. Entre ellos destacamos a

⁴ En marzo de 1977 se inaugura la exposición *Últimas Tendencias: Realidad 77* que expone la obra de los artistas Alaminos, Alcolea, Criado, Loozt, Navarro, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray y Valcárcel Medina, celebrada en colaboración con el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, Delegación de Alicante.

Mario Candela, Ceferino Moreno Sandoval, Pau Lau, Manuel Manzanaro, Adriano Carrillo y Vicente Rodes⁵.

El expresionismo más depurado y el lenguaje simbólico que recurre a la metáfora, define la obra de Díaz Azorín. En un lenguaje cercano al expresionismo, vinculado a las más hondas tradiciones españolas, por la violenta penetración en el hombre y la deformación radical de las formas, situamos la pintura de Álvaro Delgado. Formas expresionistas y abstracción conviven en las esculturas de Sacramento. Amadeo Gabino combina la fuerza expresionista del hierro con la riqueza plástica del arte normativo. Por otro lado, las pinturas del andaluz José Márquez, se sitúan en un surrealismo expresionista con cierta luz y vitalidad, mientras que la obra de Nawar, nos traslada a un universo plástico creado entre el surrealismo y la abstracción musical.

Agustín de Celis combina en sus cuadros escritura y elementos geométricos, siendo además uno de los artistas españoles más importantes entre los adscritos a las corrientes más cercanas al pop-art.

Vázquez Díaz roza la abstracción en sus paisajes. Entre la abstracción y la figuración, al borde del simbolismo para desembocar en una abstracción geométrica, se sitúan los “cuadripoemas” y “mandalas” de Carmen Cullén. Partiendo de la abstracción geométrica y en relación con el normativismo, cientismo, op-art, etc., situamos la obra de artistas como José María de Labra, Enrique Salamanca, Iturralde o Soledad Sevilla, para quienes el arte se convierte en un instrumento conceptual de conocimiento de la realidad circundante. La tarea del artista moderno ya no es solamente ofrecernos nuevas formas, sino nuevos contenidos.

A través de las distintas poéticas personales de gran número de estos artistas,

Alicante abrió sus puertas a las grandes transformaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX. El artista ha dejado de salir a la montaña con paleta y caballete, para introducirse en un taller aumentando notablemente el tamaño de sus obras y trabajando con materiales duros y pesados que requieren un gran esfuerzo físico. El carácter *multidisciplinario* e innovador de los artistas, su constante inconformismo y la ansiosa búsqueda de nuevos procedimientos y nuevas formas de expresión y comunicación, hacen de ellos creadores comprometidos con su tiempo. Moreno Sandoval es pintor, crítico de arte y poeta experimental. Partiendo de la utilización de nuevos materiales, llevó la expresión artística contemporánea a fábricas, teatros y colegios. Sixto Marco se convierte en psicólogo y psiquiatra del arte, utilizando el complejo lenguaje plástico de la mente. Bresciani se nos aparece como un genio humanista, conocedor de las artes y las ciencias.

Como sabemos, el espectador se convierte en el arte “moderno” en elemento imprescindible, de una obra de arte que además ofrece múltiples miradas. En un intento de acercar el arte a la realidad y desacralizar el concepto mismo de “arte”, en 1977 bajo el lema *un intento de comunicación...* expusieron su obra los jóvenes creadores: Alejandro Franco, José María Garres y Dionisio Gázquez, instalándose un espacio complementario donde cualquier persona podía expresarse libremente mediante frases o graffitis espontáneos.

Los *catálogos* han sido parte imprescindible en esta investigación. El catálogo, entendido como un elemento más dentro del hecho expositivo, es un reflejo de la *interdisciplinariedad* del arte en estos años. Poesía, fotografía, geometría, filosofía, literatura, imágenes, teoría del

⁵ Rodríguez Ruiz, Mario Miguel (2001): “Las exposiciones de pintura en Alicante (1950-1975). Reconstrucción de la actividad expositiva en la ciudad de Alicante a través de su repercusión en la prensa local”. Tesis doctoral no editada, dirigida por el Dr. D. Pablo Ramírez Pérez. Universidad Politécnica de Valencia. Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, p. 514.

arte, etc., todo ello en una misma creación, perdurable y de fácil acceso. Aunque en ocasiones predominan textos excesivamente biográficos y narrativos sobre los artistas, se introduce la *Estética* de la mano de Aguilera Cerni en el catálogo de la exposición de Quero, inaugurada el 14 de febrero de 1974. Por otro lado, en *Últimas Tendencias: Realidad 77*, aparece por primera vez la figura del “coordinador”, tratándose en este caso de uno de los propios artistas de la muestra, Mariano Navarro.

La introducción de nuevos materiales no considerados artísticos hasta el momento (tornillos, remaches, cartón, aluminio, objetos cotidianos, etc.) es otra de las grandes aportaciones de estas exposiciones al contexto alicantino. Todo vale en un ejemplo de búsqueda y de síntesis, donde se aglutinan los elementos más dispares en el camino hacia la armonía.

Se respira un realismo mágico en muchas de las exposiciones, en las que el artista, más que representar el mundo real, nos sugiere un mundo nuevo. Los perfumes y la musicalidad de los gouaches de Xavier Soler, la abstracción en los paisajes de Manuel Baeza, la idea de *inacabamiento* de Lucio Muñoz, la deformación de la imagen simbólica entre la *imaginación* y el *sueño* de las mujeres de Schlotter, los parajes del tiempo indeterminado de Polín Laporta, los cajones y ventanas siempre entreabiertos de Celis, etc., nos sugieren la creación de un nuevo mundo –real y no utópico– entre la realidad cotidiana y la *fantasía*, entre la función social del arte y el placer.

La contaminación entre las artes, música, poesía, pintura, etc., y la integración de las artes con la *ciencia*, es una de las constantes del arte contemporáneo. A través del rigor científico y matemático se realizan composiciones en las que la luz, el silencio, la música, el vacío, y el movimiento, convertidos en elementos plásticos inciden sobre el volumen, y

utilizando la *racionalidad creativa*, estructuran la poética de la obra. La proximidad a la ciudad de Valencia favoreció el contacto con la vanguardia. Eusebio Sempere y Pérez Pizarro, entre otros, propiciaron un acercamiento a través de su vinculación al Grupo Los Siete, Parraló y al crítico de arte Aguilera Cerni y la relación arte-ciencia.

Labra convierte los sentimientos y emociones en formas geométricas, en una obra en la que se funde mística y rigor *científico*. Iturralde nos plantea la cuarta dimensión de sus objetos, utilizando como base conceptual la Geometría Descriptiva en N dimensiones. Las esculturas de Amadeo Gabino parecen oponer cierta racionalidad al propio expresionismo del material. Con una magia de interpretación, Quero nos muestra un mundo, esencialmente lírico, pero rigurosamente disciplinado, en un ambiente de luz irreal, que nos saca de cualquier contexto de tiempo y nos introduce en un reino regido por la *imaginación*. Con Quero y Sacramento, resulta cada vez más evidente la afinidad humanística que parece existir entre la medicina y el arte.

La relación del arte con la *naturaleza* es una constante del arte contemporáneo, presente en numerosas exposiciones. Quero pinta el amor que emana de la naturaleza, la mujer castellana de Alberto se alza alta y estelar, pero con grave altitud de chopo castellano, y De Kooning convierte a la mujer en paisaje. Lo humano se vegetaliza y lo vegetal se humaniza, en los cuadripoemas de Carmen Cullén, haciendo el símbolo más orgánico y el árbol, símbolo de la *unión de contrarios*.

Se ha vencido la concepción dual arte-ciencia, caos-armonía, en definitiva creador-creación, y la obra de arte se convierte en un objeto inacabado, que necesita la mirada multidimensional del *sujeto estético*. El acto de la *creación* pasa de los niveles reales de cotidianeidad, al

nivel espiritual, y el artista emite su voz *creando* un “tercer” nivel, que participa de los dos anteriores, sin identificarse con ninguno de ellos.

La búsqueda de nuevas formas de *comunicación* a partir de una lectura actualizada de los elementos expresivos tradicionalmente utilizados por los artistas (forma, espacio, luz, movimiento, etc.), de la utilización de lenguajes plásticos relacionados con los medios de comunicación de masas, de la introducción del texto y la poesía en la pintura, de la traducción de luz en música etc., evidencia el deseo de *comunicar* del arte realizado por gran parte de estos artistas.

Se han eliminado las fronteras entre las propias artes, y respecto a otras disciplinas, estableciéndose una nueva relación *espacio-tiempo*. El *silencio* se convierte en lenguaje y música en los óleos de Quero. Moreno Sandoval introduce el *vacío* como elemento plástico en la obra de arte. En la fría jungla de una red geométrica de Soledad Sevilla, podemos dejar de ver las líneas únicamente como planos limitados, y trasladando nuestra percepción a un espacio multidimensional, fuera de los límites espacio-temporales, percibir la luz, el movimiento, la vibración, el sonido, la magia, el suave pasar de una ola, etc., desde otros espacios que seguramente “no podemos coger con las manos”.

En ocasiones lo que aparenta ser sencillo tiene un trasfondo importante, lo *popular* se eleva a categoría estética en la obra de Gastón Castelló. La aplicación de la estética de lo moderno al barro o a la imagen, sin que pierda su ingenuidad natural, hace de Arcadio Blasco con la arcilla y de Sixto Marco en el intento de su pintura de distinguir el sexo de la pornografía, dos eternos creadores, cuya obra exuberante, cargada de vitalismo e imaginación, de formas ovals intimismo y luminosidad, con una predeterminada ordenación geométrica nos traslada al *mediterráneo*, en un esfuerzo por hacer del arte el instrumento para ser más feliz.

Abiertas las vías de investigación actualmente, se desea realizar una tesis doctoral que nos permita extraer conclusiones acerca de las principales tendencias, el origen y formación de los artistas, los montajes expositivos, el apoyo institucional al arte, la descentralización artística, la respuesta del público, etc. Junto a las conclusiones y bibliografía –que aquí no se reseña por su amplia extensión–, se pretende realizar un diccionario de todos los artistas que expusieron su obra durante estos años en los espacios dedicados al arte de la CAM.

La Biblioteca Gabriel Miró –Obra Social de la CAM– ha desempeñado una importante labor de recogida, clasificación y archivo de gran parte de la documentación al respecto. Sin embargo, otro de los objetivos a desarrollar en la tesis, es la catalogación de todas las publicaciones y documentación sobre las exposiciones.

En relación a la metodología, y siguiendo una línea similar a la del trabajo de investigación, se trata de conjugar el análisis de las obras, con el uso de una bibliografía general y específica, de fuentes documentales: revistas –*Idealidad* editada por la Caja–, prensa local: *Información* y *La Verdad*, memorias de la CAM, etc., y fundamentalmente los catálogos editados con motivo de las exposiciones. Además de este material ubicado en la Biblioteca Gabriel Miró, también disponemos de documentación en los fondos del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert” de la Diputación Provincial de Alicante, del Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo, del Instituto de Creatividad, y del Departamento de Estética y Teoría de las Artes Plásticas de la Universidad de Valencia.

Acercándonos a un terreno de trabajo de gran interés, por la inminente relevancia de estas exposiciones, la óptima documentación de que dispone-

mos y el trabajo realizado, se plantea esta tesis doctoral que, entre otros puntos importantes, aporte la investigación de la difusión y comunicación del arte en la ciudad de Alicante durante el últi-

mo cuarto del siglo XX (1973-2000), a través de las actividades -principalmente exposiciones- de la CAM, imagen de una institución viva, consecuente y comprometida con la sociedad.



LA TÉCNICA DEL CARTONAJE EN GIAN BATTISTA TIEPOLO

M^a Antonia Zalbidea Muñoz
Universitat Politècnica de València

OBJETIVOS

La presente tesis doctoral, pretende comprender el proceso y la evolución de la vida del pintor veneciano Giambattista Tiepolo. Una aproximación a su época y su técnica artística, nos aportará datos sobre la técnica española o experiencias aportadas a jóvenes pintores, ya que el pintor pinta al fresco en Madrid varios ambientes del Palacio Real (entre los cuales encontramos la prestigiosa Sala del Trono.) Para ello, nos centramos en el estudio del cartonaje o estudios previos, bocetos o dibujos que el pintor realizaba en el estudio de la técnica, para posteriormente aplicarlo en cúpulas o paredes en las que Giambattista pintaba a fresco, en colaboración con un “quadraturista” que preparaba las arquitecturas simuladas, en las se inserían las escenas narrativas.

Profundizaremos en la técnica pictórica de la época, ya que este, fue un pintor extremadamente versátil, capaz de moverse en numerosos campos del arte y adaptarse a compañeros, a nuevas técnicas y a dimensiones muy diversas. Ya que siempre se vio atraído por los experimentos de Giambattista Piazzetta y de Sebastiano Ricci. Aunque siempre realizó telas y frescos llenos de fantasía y joya, donde encontramos una clara referencia estilística a Paolo Veronese.

Para ello nuestro estudio lo fraccionaremos en diferentes capítulos que nos ayudaran a conocer el fin de uno de los pintores más potentes e influyentes del siglo XVIII, al menos antes de su llegada a España, donde muere en el anonimato, posiblemente por el incipiente cambio de gusto Neoclásico.

CONCLUSIONES

La clave fundamental para poder establecer conexiones, influencias o coincidencias entre el maestro veneciano y ciertos pintores españoles de la época que trabajaban en la corte española, la encontramos en el estudio de la historia de la pintura española durante el séptimo decenio del Setecientos, en el relevo cortesano de Giaquinto por Mengs y Tiepolo en 1762.

La rareza de las obras creadas debido a las dos corrientes establecidas por estos dos pintores tan distintos, impide indicar con precisión una evolución, que salvo a Tiepolo, afecta a todos; hasta Luis Paret, siempre fiel a su queridísimo y gustoso rococó de origen francés.

El fenómeno general que se da en los pintores de la corte durante este periodo es su esfuerzo por adaptarse al decoro, corrección, belleza ideal y otras sublimes partes predicadas por el artista bohemio Rafael Anton Mengs.

Las influencias estilísticas de Giambattista Tiepolo en autores como Francisco Goya, esta más que aceptada por la crítica del arte.

Aunque en la mayoría de las ocasiones, sucede que con los grandes artistas, en este caso con Goya, son varias las escuelas pictóricas que pretenden demostrar una influencia directa o un papel importante sobre la técnica o la forma de hacer del pintor. Pero, en cuanto a la relación del pintor español con artistas italianos, si que es reconocido por la mayoría de los historiadores del arte que el aragonés posee una especial influencia de la escuela napolitana, y un acercamiento a la romana y véneta; especialmente por relaciones que enlazan al artista español con el entorno de Giambattista Tiepolo.

En cuanto a esta relación, la crítica, nunca se ha definido claramente, sobretudo la crítica española, que no ha afrontado profundamente la cuestión aquí planteada. Ciertas pinceladas da en su conferencia, leída en el Museo del Prado el Miércoles Santo de 1924, Sánchez Cantón¹. En ella habla de la estancia de Tiepolo en Madrid y dice: "...sin la conjunción dichosa del bohemio (refiriéndose a Mengs) y del veneciano fuera posible que se plasmase la personalidad de Goya"².

Años mas tarde, el mismo Cantón, sostiene que el "Tiepolo... tiene el merito de haber ejercitado en Goya una influencia profunda y decisiva de la cual la critica no tiene la suficiente atención..."³. De las ilus-

traciones que presentamos resulta claro que de cualquier forma mostramos la intención de llevar el discurso a nuestro designio de demostrar los aspectos del arte de Goya que de alguna manera puede contener referencias a la pintura de Giambattista Tiepolo. Nos encontramos ante dos personalidades que pertenecen a dos mundos sustancialmente diferentes, pero que trabajaran simultáneamente en un periodo histórico lleno de contradicciones en la historia de la humanidad. Una comparación, que pensamos, se justifica si analizamos a los dos artistas desde dos puntos de vista totalmente diferentes. De Goya, nos centraremos en las experiencias que corresponden al tiempo o periodo de su formación, y de Giambattista, a ciertos aspectos (en ocasiones tratados como marginales de su obra), sobretudo las caricaturas, grabados⁴ y pinturas de género que pertenecen a su juventud⁵. Y por supuesto, siempre tendremos en cuenta que la evolución de la pintura del maestro veneciano, se verá reflejada en la interpretación que dan a esta sus hijos, pertenecientes a la misma generación que Goya.

Por otro lado, nos queda por aclarar, la historia del viaje a Italia del aragonés. La posible duración de esta estancia italiana oscila entre el mínimo de dos o tres meses y el máximo de cuatro años, que consiste en el hueco biográfico de Goya, coincidiendo aproximadamente

¹ Sanchez Cantón. F.J., *Tiepolo en Madrid*, Conferencia leída en el Museo del Prado el miércoles santo de 1924, Graficas Reunidas, S.A. - Madrid 1925. pp. 6 y 7.

² Este, hace constancia de las influencias directas del veneciano sobre el español comparando la forma de modelar las anatomías del lienzo de Giambattista "Abraham y los tres ángeles" con la forma de modelar de Goya: "... sus manos estudiadas con cariño, modeladas como habrá de hacerlo Goya medio siglo después..." p. 7.

³ Sanchez Cantón. F.J., *Tiepolo en Madrid*, 1930, op., Cit.

⁴ "España era el único país de Europa que no tenía tradición grabadora. Goya con gran astucia adoptó el estilo de Giambattista Tiepolo, que ejecutó los grabados más brillantes de su tiempo. Las impresiones de Tiepolo enseñaron a Goya como animar las superficies con líneas largas y trepidas que traspasaron en tonos luminosos, similares y delicadas veladuras. Una manera de hacer a la que Goya siempre fue fiel, aun cuando utilizó el agua tinta, para que los grabados asumieran el brillo y la transparencia de los dibujos". (N. De T.).

⁵ En cuanto a los grabados, la discusión se simplifica, si nos centramos en lo escrito por Hyatt Mayor: "La Spagna era l'unico paese d'Europa che non aveva tradizione incisoria. Goya con molta acutezza adottò lo stile di Giambattista Tiepolo, l'incisione più brillante del suo tempo. Le stampe del Tiepolo insegnarono a Goya come animare le superfici con linee lunghe e trepide che trascolorano in toni luminosi, simili e delicate velature. Una maniera cui il Goya rimase sempre fedele, anche quando passò all'acquatinta, affinché le incisioni assumessero la brillantezza e le trasparenze dei disegni"... op., Cit.

con lo señalado por la gran mayoría de la crítica goyesca. Lo único asegurado en el terreno de la realidad es que nuestro pintor se haya en Roma en abril de 1771 y que regresa a España antes de el mes de junio.

Pero sean cuales fueren los resultados de futuras precisiones cronológicas, si es que llegan, el verdadero nervio de la cuestión reside por supuesto en la determinación crítica del valor que pudo tener para el estudio de Goya su experiencia italiana. En esta vertiente primordial del problema, la falta total de testimonios pictóricos ha facilitado el desplazamiento despreocupado de multitud de observaciones superficiales y arbitrarias. Ya que se han avanzado nombres que ningún punto de contacto efectivo tienen con el Goya de juventud ni con el Goya de la madurez; desde Magnasco hasta Crespi.

Cuando uno cuenta alineados todos los datos del capítulo del viaje de Goya a Italia no es fácil sustraerse a la impresión de que Goya se dedicó aplicadamente a colmar de apuntes sus *cuadernos de dibujos*⁶ para dar salida a sus notas en épocas muy diversas⁷.

Así, la pintura italiana será siempre un referente importante en la pintura de Francisco Goya, un referente no solo iconográfico, sino técnico y pictórico que sirvió al aragonés para poder adiestrarse en la técnica pictórica mural usada allí: que exige sobretodo prontitud y decisión, algo que sus maestros zaragozanos no le pudieron enseñar. Recordemos la escasez de pinturas al fresco en España

antes de la llegada de Mitelli y Colonna, contratados por Velázquez para que dirigieran a sus discípulos en la decoración de los edificios de la Corte. Esta técnica tan poco usada, en periodos anteriores, será más conocida en la época borbónica, en gran parte debido al uso en los templos madrileños decorados por los hermanos González Velázquez.

No debemos olvidar que España conserva un soberbio tesoro de obra veneciana; la especial protección concedida por nuestros reyes Austrias Carlos V y Felipe II al maestro de Ca D'oro y las adquisiciones constantes de Tiziano, de Verones y de Tintoretto, fueron útiles para el desarrollo de la pintura nacional.

Pero para poder establecer una verdadera relación, nos centraremos más que en aspectos formales en aquellos técnicos derivados de los informes de las diferentes intervenciones en las obras de ambos artistas, ya que el mismo Goya, al final de su vida, solo reconoció tres maestros; Velázquez, Rembrandt⁸ y la Realidad. Pero quizá en esta afirmación Goya pecó de escéptico y riguroso, ya que solo debemos de prestar atención al interés que mostró al texto de Antonio Palomino para ejecutar su obra cumbre como muralista; los frescos de San Antonio de la Florida.

Por lo que es lógico, el deducir, que si Goya utilizaba las enseñanzas de Antonio Palomino a través de su tratado en la ejecución de sus murales, de este le vienen las influencias técnicas italianas. Ya que como hemos comentado en el capítulo cuarto de esta tesis son obvias

⁶ El "*Cuaderno italiano*", adquirido por el Museo del Prado en fechas recientes, es un cuaderno de notas manuscritas que alternan con apuntes de figuras e incluso con copias de composiciones, de iglesias y colecciones, tomadas del natural durante la estancia de Goya en Italia. Probablemente lo usó en la década de 1770 con finalidad artística para ser, con el paso del tiempo, un cuaderno de anotaciones personales en donde se recogen referencias cronológicas a su boda y a los nacimientos y utiliza varias técnicas: lápiz negro, sanguina y tinta. los trazos son firmes y vigorosos y los dibujos, de gran fuerza, con soltura de movimientos en las figuras, reforzados con precisos toques de sombreados. en el reverso de la página 64 y el anverso de la 65 se ven apuntes que realizó para los dos cuadros de devoción que se conservan en el museo de Zaragoza: "*La Virgen del Pilar*" y "*La Muerte de San Francisco Javier*".

⁷ Vuelve a Madrid donde, en imparable carrera hacia la fama, alterna su labor de retratista, decorador y pintor religioso. El cambio en su modo de pintar afecta también a su obra religiosa, como se aprecia en los extraordinarios frescos de 1798 para la iglesia de San Antonio de la Florida, de Madrid.

⁸ Al igual que Giambattista, lo adoptarían como maestro; de la copia de sus dibujos y de la observación de sus obras, estos, nos lo recordarán en la fuerza de la expresión dramática, en la densa "escritura" con grandes contrastes gráficos.

las influencias directas del mundo italiano en el tratado de Palomino, es más, son evidentes las referencias tomadas del tratado de Andrea Pozzo⁹. Las alusiones por parte del granadino a la obra del italiano, son más patentes si comparamos la Iglesia de los Jesuitas en Roma o *Il Gesù*, con la Basílica de los Desamparados de Valencia. Donde queda patente el dominio de la perspectiva y del escorzo utilizando el sistema de *sotto in sù*.

La influencia veneciana en el trazo, en la ejecución del dibujo, en la rapidez de la pincelada, en las composiciones por claroscuros, con un colorido que produce una ilusión de atmósfera tiepolesca se hace patente en la obra que nos queda del artista español, de la que podemos destacar su libertad técnica, mas atrevida que la de sus predecesores Jordán, Giacquinto e incluso el mismo Tiepolo. Lo que le llevó a enfrentamientos con su cuñado Francisco Bayeu¹⁰.

En este periodo, Goya estaba más cerca de los discípulos fresquistas de González-Velázquez, Carreño, Coello, Rizzi y Jordán, que de los neoclasicistas a la moda.

Así Goya no olvidará la lección del gran decorador veneciano en sus obras de juventud, como las pinturas de la *Iglesia de Aula de Dei*¹¹, donde aparece el mismo tipo de ángeles pesados y de grandes alas, animados e infantiles, que se repetirán hasta San Antonio de la Florida. La concepción espacial es herencia de Tiepolo. Las pinceladas sueltas, largas, vigorosas, se yuxtaponen creando atmósfera, alcanzando un efecto de modernidad que se toma como punto de arranque del impresionismo goyesco.

Se aprecia el tiepolismo en la cúpula de la *Regina Martyrum* de Pilar; obra que

le llevó a grandes disputas con Bayeu. Y de la que destacamos el color que produce una particular atmósfera en un cielo multicolor de las que se destacan las nubes, de las que salen angelotes portadores de palmas, junto a los obispos, distraídos por estos ángeles, casi como sucede en la *Scuola Grande del Carmine*. Si nos fijamos en las cuatro virtudes de las pechinas, las alusiones son más claras a las que pintó el veneciano en esta escuela.

Regina Martyrum es un conjunto espléndido de composición y bellísimo en colorido, resuelto con soltura magistral. Sin duda, uno de las obras cumbre de toda la producción de Goya en la que resume la rica tradición de la pintura tardobarroca y rococó en la que se había formando, pero la transforma mediante un lenguaje decorativo renovado, en el que incorpora un naturalismo que se aprecia en los mártires.

Por lo que todas estas referencias nos ayudan más aún a reiterar nuestra tesis de que Goya conocía la obra de Giambattista, de que se sintió atraído por su pintura mural, sobre todo en los primeros años de juventud, y que como es obvio, no solo se limitó a interpretar y aceptar las formas iconográficas de Giambattista, sino que pretendió conocer su técnica como muralista, al menos intentó reflejar la esencia técnica de la escuela veneciana, no solo en la ejecución pictórica, sino en los sistemas de organización del espacio arquitectónico y sobre todo en los sistemas de traslado del dibujo al muro. De estos, no nos cabe duda de que Francisco de Goya utilizó cartones incisos a escala 1:1 en la realización de sus pinturas murales, al menos contamos (al igual que sucede con Giambattista) con la *Cuenta de gastos*

⁹ Esta influencia nos viene dada de los estudios realizados sobre el carácter prominentemente que ambos autores dan a la perspectiva; *di sotto in sù*. Siempre recomendada por Pozzo.

¹⁰ Francisco Bayeu debió ser, junto con los recién llegados de Roma como Maeya y Castillo, el primero en reconciliarse en esta nueva dirección neoclásica propugnada por el bohemio.

¹¹ Llama la atención el sentido escenográfico de las composiciones, con una puesta en escena equilibrada y solemne, en un marco de arquitecturas y escalinatas de gran simplicidad y geometrismo. Las figuras están resueltas con grandes brochazos y pinceladas, que conforman volúmenes nítidos y sustanciales. El conjunto de Aula Dei, que no está suficientemente valorado por los estudiosos, es la culminación de la etapa juvenil de Goya y el preludio de su madurez artística.

que el aragonés empujó en la realización de las pinturas murales de *San Antonio de la Florida*. En ella, junto con pigmentos, tachuelas, disolventes y demás utensilios, encontramos citado:

“...media resma de papel imperial...”¹²

Dicho papel, sería el equivalente a la carta de fioratone de la que dispuso Giambattista para la Iglesia de la Purità. De estos dibujos de los que dispuso Goya para efectuar sus pinturas murales, no nos ha llegado ninguno. Como hemos comentado en numerosas ocasiones, la desaparición de este material, de por sí efímero, es lógica y evidente, más aún en artistas de concepto, idea y ejecución rápida como lo han sido Giambattista y Francisco Goya, pero esto no es una prueba de que no usaran el cartón inciso para trasladar el dibujo al muro, como pretenden demostrar algunos historiadores. La mejor prueba, y sobre todo la más evidente, la tenemos en la obra que nos han dejado ambos, en los surcos incisos que aparecen en el revoque y en los agujeros de los clavos que sujetaban el cartón en el revoque todavía húmedo.

En el caso de Giambattista Tiepolo los últimos estudios realizados en Udine

desvelan la importancia del uso del cartón inciso en la obra del veneciano, en la que distinguimos claramente la incisión de trazo romo dejada debido al contacto del papel, y aquella tan espontánea de trazo enérgico directamente sobre el revoque húmedo. Sobre Francisco Goya, no se han efectuado estudios referidos al tipo del sistema de traslado del dibujo al muro empleado por el aragonés en las diferentes pinturas murales que este nos ha dejado, pero podemos apoyarnos en las fotografías extraídas a raíz de las restauraciones de las pinturas murales de Francisco de Goya y proceder al estudio comparativo de dichos trazos.

Dicha documentación fotográfica, nos confirma que el uso del sistema del traslado del cartón que usó Francisco Goya, fue inciso por excelencia Setecentesco, de trazo rápido ejecución vivaz, a la manera de *far presto* veneciana, sin miedo a no poder recuperar el papel del cual se extraía el dibujo. El momento de creación es el de la idea que velozmente se plasma ayudándose de este instrumento que sucumbe en el proceso creativo, en el que se encuentran numerosas correcciones con una incisión directa de trazo fuerte y prominente.



¹² Para mayor información ver: Buendía Rogelio José, *La Ermita de San Antonio de la Florida*, op., Cit, Pág. 90.

